L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 10 F

FEVRIER 1981

Nº 275

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

● Fondateur : **R. VIEUXBLE**

● Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 80	F. 95
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 100	F. 115
3. Fascicule BAC	F. 18	
Abonnement de soutien		F. 120

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule)	**F. 10**
Education Musicale et Suppl. Iconographique	**F. 12**
Fascicule BAC	**F. 18**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

C'est à **M. MUSSON**, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements. Tél. : 069 69-91 ou 540 93-12.

DIRECTION :
E.G.P., 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70 R.

37ème Année Nº 275

FEVRIER 1981

SOMMAIRE

Le numero « SPECIAL BAC » comporte :

- ☐ NOUVEAU REGLEMENT DE L'EPREUVE FACULTATIVE DE MUSIQUE AU BACCALAUREAT
- ☐ LES ANALYSES DES OEUVRES IMPOSEES A LA SESSION 1981

- Bella BARTOK « CONTRASTES » pour violon, clarinette, piano
- Joseph HAYDN « ROULEMENT DE TIMBALES » Symphonie N° 103 en MI BEMOL MAJEUR
- Richard WAGNER Prélude et mort d'Isolde

PRIX : 18 F.

Toute commande doit être accompagnée de son titre de paiement à l'ordre de E.G.P., 9, rue Coëtlogon, 75006 Paris. CCP 369-70 R PARIS.

L'EDUCATION MUSICALE
9, rue Coëtlogon
75006 PARIS. Tél. 548 19-74

BULLETIN D'ABONNEMENT

NOM : (en capitales) .... : **M., Mme, Melle** (1)

Prénom : .... : **Profession :** ....

Adresse complète : ....

Je soussigné, souscris un abonnement simple (1) couplé (1) à L'EDUCATION MUSICALE

Je verse la somme de .... F. Date .... Signature

- par versement au CCP 369-70 R PARIS au nom de E.G.P.
- par chèque bancaire ci-joint (1)

(1) Rayer les mentions inutiles

L'ABONNEMENT SIMPLE comprend 10 numéros par an (la revue ne parait pas en août et septembre). L'ABONNEMENT COUPLE comprend les 10 numéros de l'abonnement simple et un supplément iconographique de 5 iconographies par an, du format de la revue 21 x 27 cm (octobre, décembre, février, avril juillet) se rapportant à la Musique et son Histoire (reproductions, bas-reliefs, portraits, manuscrits, etc).

Abonnement SIMPLE	F. 80 (FRANCE)	F. 95 (ETRANGER)
Abonnement COUPLE	F. 100 (FRANCE)	F. 115 (ETRANGER)

Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie) : F. 120,00

A QUI LA FAUTE...?

La totalité de la presse spécialisée se fait l'écho d'un retentissant développement de la musique en France. Et à lire les éditoriaux et articles sur l'enseignement musical, chacun rivalise de chiffres et statistiques. En quinze ans, les écoles de musique et conservatoires seraient passées de 38.000 à UN MILLION d'élèves (mais qui étaient ces 38.000 élèves d'antan ? Il y avait aussi des écoles non contrôlées . . .). Et le dernier nombre est considéré comme . . . catastrophique, car des milliers d'enfants sont refusés, ce qui est vrai.

Cela appelle à mon sens deux réflexions : tout d'abord, il est nécessaire de rappeler, de faire connaître, de dénoncer à grands cris que tout cela se fait avec un budget lamentable : 0,09 % du budget de l'Etat ! C'est assez dire combien les municipalités sont mises à l'épreuve, combien les impôts locaux sont augmentés, et combien les petits Français sont sur un plan d'inégalité. Encore faut-il enlever de ce budget tout ce qui va directement aux autres sources de dépenses que l'enseignement : théâtres, orchestres, ensembles, etc... (45% pour le seul Opéra de Paris !).

La musique n'est pas seulement l'enseignement et le spectacle. La même enquête du Comité Economique et Social montre le développement explosif des «moyens» musicaux : boom sur la vente des instruments, mais surtout sur les équipements sonores. On achète depuis une quinzaine d'années en moyenne dix fois plus de magnétophones-cassettes et vingt fois plus de chaînes Haute-fidélité ! Trois fois plus de disques seulement, mais cinq fois plus de bandes et cassettes.

Malheureusement, il semble à la lecture de la presse que le mérite en revient aux seuls dirigeants des Affaires Culturelles, et c'est là ma deuxième réflexion : on est plein d'amertune de ne voir évoqué nulle part l'immense travail effectué par les enseignants, les vrais serai-je tenté d,écrire, en tout cas ceux pour lesquels le travail d'éducation musicale est le plus difficile, ceux de l'Education Nationale.

Je n'insisterai point sur les conditions de travail qu'on leur impose : horaires chargés, classes pléthoriques pour un vrai travail en profondeur, fatigue spéciale des collègues, aussi bien physique que surtout nerveuse, dévouement jamais démenti pour «monter» des groupes et des chorales, organiser des concerts, des visites, des séances de sensibilisation . . .

Mais j'aimerais que l'on retienne qu'en 1967 (premiers documents que j'ai eu à étudier après mon élection aux Commissions Paritaires Nationales), il y avait en France 880 postes d'Education musicale. Les «Lycées» de l'époque n'avaient pas toujours un poste budgétaire, il n'y avait pratiquement aucun enseignement musical dans les C.E.G., ni dans la plupart des «Collèges Modernes».

En 1980, la structure a bien changé : tous les élèves se trouvent dans des «Collèges» indifférenciés, jusqu'à 16 ans au moins. Il est vrai qu'il y a encore près de LA MOITIE des établissements à scolarité obligatoire sans poste budgétaire. Mais **on compte 2.550 postes d'Agrégés et de Certifiés**, sans compter des centaines de postes de P.E.G.C. maintenant spécialisés et des postes «pour ordre » où enseignent des Adjoints d'Enseignement et des Maîtres Auxiliaires.

Comment ne pas penser alors que les enseignants sont pour quelque chose dans ce nouvel intérêt à la musique ? Se souvient-on que chaque enseignant touche environ CINQ CENTS enfants chaque année ? Et que bien souvent son influence ne reste pas au seul niveau de l'élève, mais remonte à ses parents ? (Combien de ces parents ne nous disent-ils pas qu'ils font leur éducation, qu'ils n'ont pas reçue, grâce à leurs enfants ?).

Et comment ne pas penser alors que c'est en dotant TOUS les établissements d'enseignants qualifiés que l'on pourra encore développer la musique en France, afin de rattraper le niveau des autres pays « développés » ?

Jacques Paillissé

Créations collectives de chansons

En Classe de 6ème$_5$ et$_9$

D. CLAISSE

Français : Mme PINA
Français :
Histoire-Géographie : Melle POYET
Musique : Mme CLAISSE

Les enfants qui sont dans nos classes baignent généralement en un univers sonore où la chanson est présente : dans les grands magasins, dans la voiture, en disques, à la radio ou à la télévision, elle est là, et exerce sur eux un pouvoir d'attraction indéniable. Quelles sont les raisons de ce pouvoir ? : Elle est souvent simple, agréable et directe mais aussi, elle est facile, elle est défoulement, et elle s'impose, malgré nous, par des formules mélodiques et rythmiques répétitives.

S'essayer avec les enfants, à l'invention - paroles, musique et accompagnement - nous parut à mes collègues et à moi-même un moyen efficace pour permettre aux jeunes d'avoir un regard plus lucide face aux productions diverses parfois bonnes, souvent de valeur artistique discutable, lancées sur le marché. Ils durent en effet, tout au long de l'expérience exercer leur esprit critique sur leurs propres propositions et celles de leurs camarades. Ces critères de choix, si utiles à une époque où l'on ne sait plus où donner de..«l'oreille», nous semblent essentiels à une véritable formation de l'intelligence et de la sensibilité.

«Un primitif danse et chante devant le spectacle qui le ravit ou l'exalte» écrit VALERY. Le civilisé serait-il celui qui ne sait que s'asseoir pour applaudir ? Pour toutes ces raisons, il importe que nos jeunes puissent vivre des processus créatifs en divers domaines, même si leurs modestes créations ne peuvent rivaliser avec les chefs-d'oeuvres !

En 6ème$_9$ DEMARCHE 1 : METTRE UNE MUSIQUE SUR UN TEXTE

Après une sensibilisation en Histoire-Géographie, au pays, aux moeurs et aux coutumes des africains, comme après une étude de textes littéraires typiques en classe de Français, les enfants furent invités à se mettre en petits groupes pour rédiger poèmes et textes de chansons ayant pour sujet la musique africaine. En cours de musique, pendant cette même période, nous nous posions cette question: «Comment ferai-je, si africain de la brousse, je voulais faire de la musique». Les réponses diverses peuvent se résumer ainsi : «Je ne me procurerais pas d'instruments fabriqués, je n'achèterais ni disques, ni cassettes, mais je chanterais mes propres chansons et celles de mes amis ou jouerais des improvisations sur les instruments de mon invention». D'un commun accord, nous acceptions de suivre le schéma émanant de cette réflexion. Celle-ci nous dictait 2 activités essentielles :

A - la fabrication d'instruments
B - l'écriture de chansons conçues intégralement par les enfants.

A. LA FABRICATION D'INSTRUMENTS

Plan suivi :

1. Recherche de matériaux de l'environnement susceptibles de produire des sons.
2. Réflexions et commentaires sur les principes acoustiques de base.
3. Choix individuel de l'instrument à élaborer puis fabrication.
4. Présentation sonore devant les camarades, de l'instrument achevé.
5. Utilisation de ces instruments classés par groupes de sonorités, dans des jeux improvisés : rondes rythmiques, jeux «questions-réponses».

B. MISE EN MUSIQUE DE L'UN DES TEXTES ECRIT PAR LES ELEVES

En classe de Français :
«Le petit africain» écrit par 3 garçons de la classe de 6ème$_9$. La mise en musique de ce texte fut précédé d'un travail rigoureux de préparation dont voici les étapes essentielles :

PREPARATION A L'INVENTION

1. **Inventions mélodiques sur des rythmes donnés :**
   a) Prise de conscience corporelle de chacun de ces rythmes.
   b) Prise de conscience intellectuelle : valeurs parlées sur improvisation au piano
   c) Improvisation mélodique sur pulsations
      - dialogue vocal et instrumental entre meneur et élèves
      - relais entre élèves : le jeu consiste à ne pas briser la chaine d'improvisation, chaque élève étant prêt à intervenir à tout moment.

2. **Inventions mélodiques de questions musicales** sur un nombre de pulsations correspondant au nombre de pieds de phrases choisies du texte :
   - jeu à la voix
   - jeu à l'instrument.

3. **Inventions de réponses différentes à une même question**

4. **Organisation de la chanson**
   - travail au magnétophone
   - choix à main levée des meilleures phrases musicales

5. **Elaboration d'un accompagnement de percussions corporelles et instrumentales.** Pendant l'exécution en public, les 80 élèves de la chorale du collège accompagnèrent leur chant de claquements de doigts et de mains tandis qu'un petit groupe d'élèves originaires d'Afrique du Nord jouaient sur les percussions de leur fabrication (tambourins, maracas réalisés dans des noix de coco, etc.)

En 6ème5 DEMARCHE II : METTRE UN TEXTE SUR UNE MUSIQUE

1. Le travail rigoureux de **préparation à l'invention** fut le même que dans la démarche précédente : cf. paragraphe B de l'article.

2. **Invention d'un refrain**

3. Recherche de paroles pour cette proposition musicale, puis **du sujet de la chanson.** Sujet retenu : on serait bien mieux dans notre collège si chacun faisait davantage preuve d'amour et de compréhension mutuelles. Choix du titre : «On s'rait bien mieux».

4. **Recherche** individuelle de **couplets.** Présentation en classe. **Exécution** au magnétophone. Choix à main levée.

5. Elaboration d'une cassette pour le professeur de Français. **Recherche de paroles en classe** les enfants étant en travail de groupes.

6. **Etudes de la chanson terminée,** en cours de musique puis à la chorale.

7. Exécution avec harmonisation au piano.

CRITIQUE DE L'EXPERIENCE

Arguments positifs

Le fait d'accepter les idées et les propositions musicales des enfants, facilita la communication et l'écoute entre professeurs et élèves dans les activités ultérieures.

Ce fut aussi pour nous, l'occasion de la naissance d'une conviction : celle que chaque enfant possède en lui, un univers artistique prêt à l'éclosion si on la favorise : au cours de l'expérience, chacun put s'exprimer librement, le rôle de l'enseignant étant essentiellement de créer un climat de confiance qui puisse susciter la spontanéité comme l'épanouissement, et d'éveiller leur sens critique pour qu'ils parviennent à améliorer eux-mêmes leurs propositions.

Ce travail réalisé dans l'enthousiasme permit des révélations : certains garçons et filles habituellement éteints dans des activités traditionnelles, se montrèrent de bons improvisateurs ou d'habiles fabricants d'instruments de musique.

L'émulation collective résultant de cette expérience eut aussi pour conséquence d'éveiller leur intérêt pour des activités facultatives telles que les clubs théâtre, chorale ou orchestre où nous enregistrons cette année une forte proportion d'élèves inscrits, issus de ces deux classes.

Arguments négatifs

Toute chose possède un côté face et un côté pile aussi est-il aisé d'opposer aux arguments précédents des éléments négatifs :

Cette expérience qui a mobilisé une grande partie de l'année a sensiblement réduit en français le nombre des textes étudiés comme en musique le nombre des chants interprétés et des auditions entendues. Mais nous savons que, selon la célèbre phrase de GIDE «tout choix est une mutilation», vérité que nous pouvons constater chaque jour. La mémoire des visages épanouis, l'attention auditive concentrée, le regard clair de ces enfants, nous confortent pour affirmer que l'expérience fut positive. Notre but ne fut pas ici d'élaborer des réalisations indiscutables mais fut de suivre une démarche active créative car l'invention délivre, épanouit, extériorise et libère.

N.B. - Les instruments de musique fabriqués, le plan de démarche pédagogique, les poèmes sur l'Afrique et les textes musicaux des chansons ont été exposés en janvier 1980 au CRDP de GRENOBLE dans le cadre de l'EXPOSITION «FAITES VOS JEUX». Les chansons ont été exécutées par la chorale du Collège à VIZILLE lors du concert du 6 mai et à VIENNE lors du concert du 17 juin 1980.

Et si on s'arrêtait trop tôt ?

par Daniel MILAN

Dès 1940, M. Chevais parlait déjà de «pédagogie active». L'étape suivante fut signée Carl Orff, et en France : Jos Wuytack. La pédagogie active par le biais de l'instrumentarium était née. Depuis, deux courants importants semblent passer dans la pédagogie musicale contemporaine.
A) La pédagogie de l'écoute par le biais de : jeux d'écoute, d'identification de recherche de timbres, d'intensité, de hauteur, localisation spaciale, etc. Je citerai pour mémoire les travaux de l'INA-GRM cahier I «pédagogie musicale d'éveil», les cassettes «jeux d'écoute de J.M. Bardez ou la série d'émissions radiophoniques de Guy Reibel et J.L. Graton entre bien d'autres.
B) En parlant de l'idée de C. Freinet : «Ce n'est que si l'on a créé soi-même qu'on est sensible à l'oeuvre des autres», on crée, on improvise, on imite, on recherche. D'abord avec le premier «générateur de sons» : le merveilleux appareil vocal, si complet, si varié, puis en réalisant des «instruments» sans prétention : travaux de M. Kagel aboutissant aux Zweimann orchester ou à la musikladan en Suède, travaux du GMEB aboutissant, dans un autre ordre d'idées, au Gmebogosse, ouvrages de Ch. Armengaud «la musique verte», de J. Maumené et G. Pineau «construire des instruments», de M. Mandell et R.E. Wood «comment faire soi-même des instruments de musique», cahiers 91-92-93 des dossiers pédagogiques de l'éducation, pédagogie Freinet comportant entre-autre la description de l'ariel, etc.

Mais toutes ces recherches dans l'univers sonore vont-elles au but ? Lorsque l'enfant a joué, créé, manipulé, identifié, l'emmène-t-on vers une oeuvre sérieuse, de «grands» pour lui montrer qu'à partir de SON idée, quelqu'un, celui qu'on appelle : un compositeur, s'est servi de cette idée pour faire cette belle chose : une oeuvre musicale.

Si tous ces jeux s'arrêtaient trop tôt ? Avant LA MUSIQUE ?

Pour répondre à cette question, j'ai cherché le cheminement qui pouvait être fait à partir de ce que réalisent ou découvrent les enfants. A l'autre bout ? la musique sous toutes ses formes, tout de suite. C'est l'aboutissement de cette réflexion que je vous propose sans prétention, avec une liste bien incomplète, mais... Si vous la complétiez ?...

LA MUSIQUE DU CORPS

La voix

A partir de la «découverte» de l'enfant, on recherchera l'application de celle-ci dans les enregistrements de moines thitébains, les extraordinaires imitations vocales d'instruments en Mongolie, la technique nasale du Burundi, les six variations vocales «Stimmung» de Stokausen ou le Canticum canticorum Salomnis de Penderecki. Après avoir manipulé les halètements on écoutera les esquimaux et les soupirs : variations pour une porte et un soupir de P. Henry.

Les doigts, les mains, les pieds.

Les doigts : West side story, **les mains : chants accompagnés** du Congo ou de Java. **Les pieds** : indigènes Nouvelle-Zélande ou Australie.

LES MORCEAUX DE BOIS

frappés : aborigènes d'australie, castagnettes flamenco, coup de fouet au départ du concerto en sol de Ravel.

«accordés» tribu des Are Are, puis le Gambang Kaju de Java, le xylo sur jambes de Madagascar, le balafon d'Afrique noire, la marimba d'Amérique du sud et le xylophone européen (danse macabre de Saint-Saens ou 3ème mouvement de la musique pour cordes, percussion et célesta).

striés, frottés : Wash board dans le jazz 1930, Guero dans les rythmes sud-américain

LES MORCEAUX DE FER

frappés : le triangle (danse des heures de Ponchielli par exemple)

frottés : Rythmes brésiliens (notamment disque «Batucada fantastica, Riviéra 521006 P)

Les pots de yaourt

hochets divers d'Afrique noire ou du Brésil, maracas : petites liturgies de la présence divine de Messiaen. Jacques Charpentier.

LES GRELOTS (sur des colliers d'animaux par exemple)

audition de la promenade en traineau de Mozart.

LES BOUTEILLES

remplies plus ou moins d'eau et frappées : Jal Taranga d'Inde (instrument formé de bols de porcelaine frappés avec des baguettes)

VERRES DE CRISTAL

frottés : audition de l'andante pour glass harmonika de Mozart.

LES ELASTIQUES (plus ou moins tendus)

Le gopichand indien ou enregistrement de DOC HU YEN du vietnam (monocorde à tension variable rendant le même effet.

LAMELLES D'ACIER PINCEES

écouter la sanza d'Afrique noire

LES SIFFLETS capuchons de stylo et autres.
tribus de pygmées, ensemble de sifflets du Nigéria, le sifflet dans la samba brésilienne, les sifflets oiseaux à eau de roumanie. (symphonie des jouets)

LA CITHARE
audition de cithare autrichienne et d'épinette des Vosges.

LA HARPE
primitive : harpe-luth, malinke (Afrique noire), harpe celtique ou indienne pour arriver à la harpe chromatique moderne.

LES FLUTES
à 1 tube : le caval roumain, le nai ou ney d'Afrique du nord, l'extraordinaire shakuashi japonais, pour arriver à la flute traversière d'Afrique noire, la flute baroque 18ème siècle et la flute Boehm moderne.
à tubes multiples : en faisceau des Are Are ou en ligne (même tribu) flute de pan roumaine ou de Sicile.
Ne pas oublier les tambours de bois, les tambours de fûts de pétrole de la Trinité (steel drums) la peau frottée des cuicas sud américaines.
Nombre d'oeuvres pour percussion font appel à ces divers instruments.

LA SIRENE
Ecouter «ionisations d'Edgard Varèse.
Des instruments nés de techniques et matériaux élémentaires, offrent une palette de timbres extraordinaires : ce sont la structure sonore de Jacques Lany et Bernard Baschet, auxquelles on pourra souvent avoir recours.

LA MUSIQUE A PARTIR DE CHANSONS POPULAIRES
variations sur Ah vous dirai-je maman, Mozart, jardins sous la pluie de Debussy, cantate de Noël d'Honneger, sonate pour alto de J. Chailley, 2 grenadiers (lied de Schumann). Concerto pour cor des Alpes d'André Besançon, ouverture de l'Arlésienne de Bizet, sans oublier les très belles orchestrations d'A. Devosgel pour la musique de l'air (trois jeunes tambours par exemple) ouverture 1812 de Tchaikovsky (la Marseillaise). Passer ensuite à des oeuvres faisant appel à des thèmes simples : simple symphonie de Britten, steppes de l'Asie centrale de Borodine, danse macabre de Saint-Saens, quelques tableaux d'une exposition et l'on arrive à la musique descriptive : la moldau, un américain à Paris, tic toc choc de Couperin, symphonie des jouets, symphonie pastorale, vol du bourdon, oeuvres qui ont fait le tour des classes.

On pourra choisir un cheminement tel que : les oiseaux ; le coucou de D'Aquin, le concerto pour piccolo «le chardonneret» de Vivaldi, la symphonie pastorale (2ème mouvement) la poule de Rameau et les oiseaux exotiques de Messiaen pourront servir de base à l'animation d'un ensemble de cours. Un enregistrement de cris et bruits servira de départ à l'audition des cris de Paris de Janequin puis du marché de Limoges extrait des tableaux d'une exposition de Moussorgsky.

DE LA MUSIQUE TRADITIONNELLE A LA MUSIQUE
provence, suite provençale de Darius Milhaud, l'arlésienne (farendole) flamenco : espana de Chabrier, Iberia d'Albeniz, danses espagnoles de Granados. Jazz : préludes pour piano de Gershwin, danses symphoniques de West side story, L. Bernstein
slaves : danses slaves de Dvorak
Roumanie : rhapsodie roumaine d'Enesco
Russie, Japon : casse noisette
c'est la mère Michel : duo des chats de Rossini

Ces quelques lignes, loin d'être exhaustives, n'avaient qu'un but : éviter, à partir d'une idée toute simple et bien souvent excellente, de s'arrêter avant que l'enfant n'ait eu l'occasion de se nourrir du répertoire classique, contemporain, électro-acoustique, traditionnel, jazz, de film, extra-européen, tout ceci formant : LA MUSIQUE.

BIBLIOGRAPHIE

- M. Chevais, l'éducation musicale de l'enfance, 4 volumes, 1948, A. Leduc éditeur.
- C. Orff, musique pour enfants, version et adaptation française de Jos Wuyt ack et A. Pendleton
- Jos Wuytack, musica viva, A. Leduc éditeur
- cahiers INA GRM 116 avenue du Pt Kennedy 75016 Paris 1976.
- cassettes jeux d'écoute, J.M. Bardez, éditions rideau rouge 27 rue de Longchamp 75016 Paris
- Musikladan (la caisse à musique) brochure, musée de la musique, Stockholm, Suède (en langue suédoise).
- GMEB, groupe de musique expérimentale de Bourges, esplanade Marceau, 18000 Bourges
- Ch. Armangaud, la musique verte, Christine Bonneton éditeur. Paris 1979
- J. Maumené, G. Pineau, construire des instruments ; CEMEA éditions du scarabée 1975
- M. Mandell et R.E. Wood, comment faire soi-même ses instruments de musique, presses de l'Ile de France, Paris 1965
- cahier 91-92-93, dossiers pédagogiques de l'éducation, pédagogie Freinet, institut coopératif de l'école moderne, place Henri Bergia, 06400 Cannes. 1974
- cahier numéro 168 janvier 1976 «nouvelles musiques, nouvelles pédagogies», union française des centres de vacances et de loisirs, 54 rue du théâtre 75015 Paris
- bibliographie rassemblée par M. Poupet, cahiers de documentation, série pédagogique, institut national de recherche et de documentation pédagogique, brochure numéro 3037, CRDP et CNDP 1976
- cahiers de l'animation musicale, revue périodique du centre national d'animation musicale numéro 7 mars 1978, CNAM 6 avenue Pierre 1er de Serbie 75116 Paris

- B. Momine et R. Prato, sifflets flutes et percussions, Kinkajou-Gallimard
- A. Schaeffner, origine des instruments de musique, 1936, réédition 1980. Mouton éditeur.

DISCOGRAPHIE

- structures sonores Lasry-Baschet, édition AZ, BAM 5878 distribué par Discodis
- Structures sonores Lasry-Baschet, disques Daphy distribués par sonopresse
- catalogues des collections
  Ocora Radio-France
  musique du monde Musidisc
  musée de l'homme
  musiques et traditions du monde CBS
  disques Alvarez
  Unesco musical sources Philips
  Albatros distribution DOM 4 rue du Donjon Vincennes
  Arion distribution CBS
  anthologie de la musique des peuples SFPP Paris
  collection Unesco Musicaphon Barenreiter

STAGE INTERNATIONAL - TROSSINGEN (R.F.A.)

L'Instrumentarium ORFF

Son utilisation pédagogique et en musicothérapie

par
Claude MOUTIER-L'EPINGLE
Professeur d'Education Musicale
(Ville de PARIS)

Coordinatrice : Elisabeth Link
Professeurs : Claus Bang - Carl Bauer - Arnold Burkart - Ulla Ellermann - Arnold Reusch - Gordon T. Williamson.

Du 23 au 28 Juin 1980 j'ai participé à Trossingen en Allemagne à un stage de pédagogie musicale. Stage international tant en ce qui concerne les participants tous enseignants, que en ce qui concerne les professeurs. Ce stage se déroulait à la «Bundes Akadémie» qui est un centre de pédagogie musicale, organisme gouvernemental rattaché à un groupe de même type : les I.G.M.F. Ce stage était organisé et offert par la maison SONOR fabricant d'instruments de musique en Allemagne. Au cours de la première séance, nous prenons contact avec les professeurs et autres participants sous la direction de **Madame LINK** directrice du stage, et qui nous donne de plus amples informations sur les activités diverses auxquelles nous allons participer. Ceci se passe dans une salle immense remplie de tous les instruments de l'instrumentarium ORFF, instruments mis à notre disposition par la maison **SONOR**. Il y a une grande quantité de xylophones, métallophones, timbales, petites percussions de tous types, etc.

Le stage débute avec le professeur **Arnold BUCKART**, américain spécialisé dans l'enseignement de la méthode ORFF. Il nous propose plusieurs jeux rythmiques avec les doigts tandis qu'il nous apprend des chants très attrayants. Puis nous commençons à utiliser les instruments, ce qui nous permet d'envisager les différentes possibilités d'utilisation de l'instrumentarium ORFF. Possibilités dont nous verrons les développements au cours des autres démonstrations avec les différents professeurs.

G. WILLIAMSON

Professeur anglais spécialisé dans les percussions et leurs différentes techniques.

Il est à noter ici que nous disposons pour ces cours d'un matériel considérable nous permettant de nous familiariser avec toutes les percussions petites ou grandes. Tout d'abord, pour tout ce qui concerne les tambours, caisses-claires, timbales, etc. nous apprenons comment manier les «battes». Ceci est la base du maniement de la batterie. Nous avons alors plusieurs leçons au cours desquelles nous disposons chacun d'un «tampon» nous permettant d'étudier différents rythmes que nous répétons longuement en accélérant progressivement. Ensuite nous essayons à tour de rôle sur une batterie complète.

D'autres séances sont consacrées plus particulièrement aux petites percussions telles que : Maracas, wood-block, castagnettes, tambourins, tambours de basque, etc. Nous étudions le maniement de chacun de ces instruments et terminons chaque séance par l'exécution d'un «morceau» par exemple une «Samba» où chacun doit exécuter son «solo».

Personnellement, j'ai trouvé ces cours très intéressants bien que très difficiles, n'ayant jamais eu l'occasion de pratiquer tous ces instruments à percussion.

Ulla ELLERMANN

Professeur d'éducation physique diplômée de l'université sportive de Cologne, spécialisée en danse folklorique, expression corporelle, rythme et danse. Elle participe fréquemment à des stages en Allemagne et en Suisse.

1. Danse folklorique

Nous participons à plusieurs séances au cours desquelles nous étudions des danses de différents pays tels que : danses allemandes, danse française du Quercy, danse espagnole, etc. Le professeur nous apprend les pas par courtes séquences puis relie les séquences les unes aux autres. Elle utilise fréquemment le tambour pour accentuer le rythme et bien le faire saisir. Pour la suite des mouvements, outre le rythme, l'accent est mis sur la mélodie, **exemple** : tel pas

correspond à telle phrase musicale.

Il est à noter que la séance de danse folklorique débute par quelques exercices : Le professeur frappe la pulsion sur un tambourin, tandis que les élèves marchent en suivant le tempo. Marche avant, marche arrière, marche en tournant etc. On peut varier l'exercice en arrêtant la marche brutalement, chacun devant rester dans la position où il se trouve.

On peut également s'arrêter devant une autre personne et se présenter, exercice qui peut être très utile en début d'année scolaire. La marche reprend, et les élèves, sur l'ordre du professeur, se regroupent par 2 puis par 3 ou par 5, etc. sans pour autant que le tempo varie.

2. Expression corporelle :

La séance débute à nouveau par une marche dans la salle, chacun devant parcourir le trajet qu'il désire mais l'ensemble des participants devant occuper tout l'espace.

Puis nous participons à des exercices permettant d'établir le rapport entre la hauteur des sons et son influence sur le corps. Exemple : nous chantons bouche fermée des sons doux montants... nous nous levons. Nous chantons des sons descendants... et nous nous rasseyons. L'association des sons montants et descendants permet d'évoluer dans les deux sens. Sur une musique «planante», nous reprenons le même type d'exercice en suivant les mouvements ascendants et descendants. La difficulté vient du fait que les mouvements doivent être très lents comme dans un film au ralenti. Cet exercice est très intéressant sur le plan du contrôle de soi-même.

En totale opposition avec l'exercice précédent, le professeur nous propose une musique de **Pierre Henry**, Psyché' Rock extrait de «Messe pour un temps présent». Au contraire de la musique précédente calme et douce, celle-ci est très violente, rythmée et agressive. Ici, Ulla demande aux élèves d'exprimer par des mouvements très secs, toute la violence que l'on peut ressentir en écoutant ce type de musique. Elle insiste beaucoup sur le fait qu'il faut utiliser tout le corps et non seulement les bras et les jambes ainsi qu'on a souvent tendance à le faire. Il faut ici dans un premier temps, varier les mouvements à chaque pulsion et, dans un deuxième temps choisir un ou deux mouvements comme pour une danse.

La séance se termine par la conjugaison des 2 exercices. Nous passons de la musique très douce à la musique violente et alternons les mouvements en fonction du son.

Au cours d'une nouvelle séance, nous reprenons les exercices d'expression corporelle, mouvements très lents exécutés seuls précédemment. Ces mouvements sont repris en groupe.

Tout d'abord nous nous plaçons par deux, chacun aidant l'autre, par exemple l'un s'allonge le plus lentement possible, aidé par le partenaire qui à son tour s'allongera et ainsi de suite. Le même exercice se pratique également par groupe de 6 ou 8 personnes se donnant la main. Cet exercice permet de prendre un grand nombre de positions et de former de nombreuses figures. Le fait de ne jamais se lâcher les mains amène quelquefois à des situations très drôles; et qui semblent inextricables. Ce genre d'exercice peut être très intéressant pour permettre aux enfants timides ou mal intégrés à un ensemble de s'y faire enfin admettre. Dans le même but, une autre démonstration nous a été proposée : les participants marchent dans les salles et se présentent mutuellement, non pas en limitant le contact aux mains, mais en le variant à l'infini. Par exemple, on présente son pied, le partenaire fait la même chose, ou bien la jambe, ou la tête, etc.

CAROL BAUER

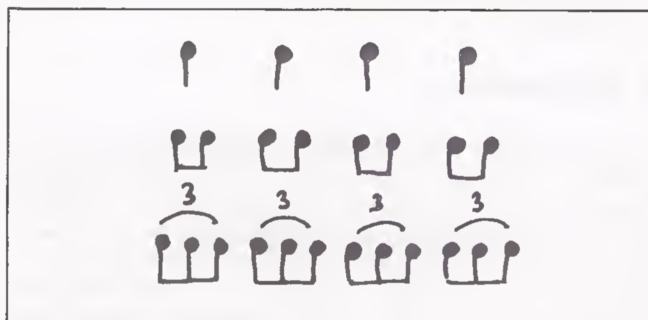
Professeur d'origine américaine vivant actuellement en Suisse où elle s'occupe de jeunes enfants. Elle réalise des expériences rythmiques et mélodiques qu'elle base sur des contines, chants très courts, jeux, etc. Elle utilise couramment l'instrumentarium ORFF et plus particulièrement les carillons.

1. Exercice sur carillons :

Pour les jeunes enfants, il est conseillé de retirer les lames inutiles. Voici un petit chant qui sert de support à un travail de rythme. Il est à noter que ce chant peut être exécuté en canons pour des élèves plus avancés en musique.



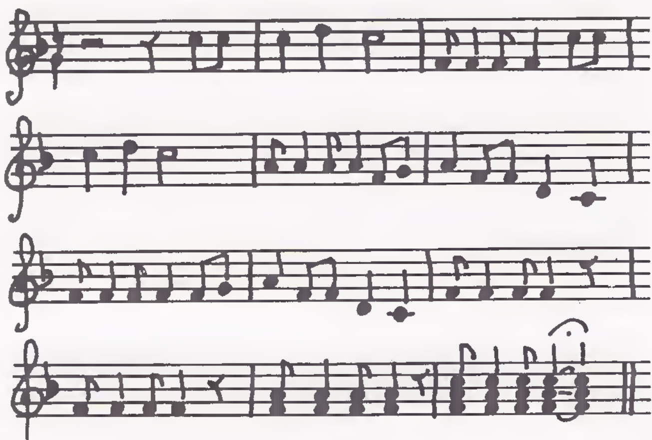
Ce chant peut se faire «bouche fermée» par l'ensemble de la classe et être exécuté au carillon par un petit nombre d'élèves. A cette mélodie, on peut ajouter un obstinato rythmique frappé dans les mains ou sur les épaules ou sur les genoux, etc. Exemples d'obstination :



On peut également combiner les différentes formules telles que 4 noires + 8 croches en plus de la mélodie.

Il est à noter que cet exercice très simples permet d'obtenir rapidement un ensemble très musical.

Autre exemple de mélodie :



2. Exercice basé sur une comptine :

Am stram gram
Pic et pic et collégram
Bourre et bourre et ratatam
Am stram gram

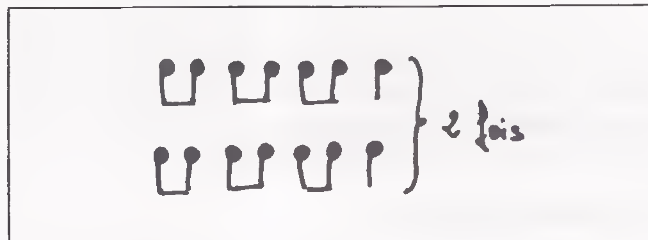
Sur la syllabe «tam» de «Ratatam», on laisse monter la voix en différents exercices mélodiques pour la hauteur et l'intensité des sons. On peut varier l'exercice en introduisant des silences dans la formule ci-dessus. Par exemple : on prononce Am, on retire Stram et gram est dit à haute voix. Toute une variété d'exercices différents est possible sur cette base.

3. Exercices gestuels :

Tous les exercices de cette séquence sont basés sur la pulsion à 4 temps. La difficulté du mouvement vient s'ajouter à celle du rythme qui doit rester régulier. Il s'agit ici de frapper tout d'abord sur les genoux puis sur les épaules, la tête, dans les mains etc. Le jeu se complique avec une gestuelle plus compliqué : exemple : il faut frapper des deux mains sur les genoux puis, une main touche le nez tandis que dans le même temps l'autre main vient toucher l'oreille. Le deux mains sont croisées. A partir de cet exemple on peut imaginer un grand nombre de jeux très attrayants pour les enfants et qui permettent le travail de la régularité qui n'est pas toujours très évidente chez les enfants.

4. Rythmes et occupation de l'espace :

Toute cette séquence est basée sur une comptine dont le sujet est l'histoire d'un train partant en voyage et dont le rythme est :



Tout d'abord, les enfants assis en rond, étudient la comptine tout en frappant la pulsion sur les genoux et dans les mains. Ensuite, le professeur distribue des batons de couleurs différentes, chaque enfant a le choix entre 2, 3 ou 4 bâtons. Tout en marchant suivant la pulsion, les enfants se dispersent dans la pièce et doivent stopper lorsque le professeur frappe le tambourin. A cet endroit ils doivent former un dessin à l'aide de leurs bâtons et, ceci devient «leur maison». A partir de cela, différents jeux sont possibles :

1) tous les enfants sont regroupés dans un même endroit et l'un d'entre eux doit retourner à «sa maison» suivant le trajet de son choix. Les autres doivent être attentifs à ce trajet car l'un d'entre eux devra tenter de suivre exactement le même trajet.

2) Autre exemple : en partant de «sa maison», chacun va se promener en suivant la pulsion et en chantant la comptine. A la fin de la comptine, chacun fait demi-tour et retourne à sa place en suivant le même trajet et si possible dans le même temps.

3) On peut former «un train» avec tout le groupe d'enfants et le faire «circuler», toujours en suivant la pulsion, entre les différentes «maisons» et en prenant bien garde de ne rien déplacer. On peut varier l'exercice en séparant les enfants en plusieurs groupes, chaque «locomotive» ayant par exemple un chapeau lui permettant d'être rejointe rapidement par ses «wagons» pour la suite des évolutions.

Pour terminer, Carol propose à chaque «train» d'imaginer l'endroit où il arrive, et pour cela met à la disposition des enfants différents accessoires. Ceci termine agréablement cette séance de travail qui permet aux enfants de donner libre cours à leur imagination.

Tout ce qui nous a été proposé par ce professeur m'a semblé très intéressant plus particulièrement pour nos «petits» puisque presque tous les exercices sont basés sur des jeux qui ne perdent cependant jamais leurs qualités de musicalité.

A suivre...

VINCENT D'INDY ET L'IMPRESSIONNISME

JOUR D'ETE A LA MONTAGNE
Opus 61, pour Orchestre

AURORE - JOUR - SOIR

par

Jacques GUILLEMONT
Professeur Agrégé d'Education Musicale

Dédicace : à Henry KUNKELMANN
Partition d'orchestre.
Partition d'orchestre in/16.
Piano à 4 mains, réduction par Marcel LABEY.
2 pianos à 4 mains (réduction non précisée).
Composition : ms. autographe au crayon daté aux FAUGS, Juillet 1905.
Création : 18 Février 1906, par l'Association des Concerts COLONNE.
Edition : DURAND, copyright by A. DURAND & Fils, 1906.
Epigraphe : «Les heures de la Montagne» de Roger de Pampelonne, (1850-1885), cousin, puis beau-frère de Vincent d'Indy à partir de 1875. De larges extraits de ce poème en prose sont cités en tête de la partition. Vincent d'Indy en a suivi les grandes lignes dans le déroulement de son oeuvre.

COMMENTAIRE HISTORIQUE :

Le «Jour d'Eté à la Montagne» dans les poèmes symphoniques de Vincent d'Indy :
«Jour d'Eté à la Montagne» est le 5ème des 8 poèmes symphoniques de Vincent d'Indy.

Jean HUNYADE, op. 5, symphonie chevaleresque, est à considérer comme le premier en raison de sa programmation et de sa mise en oeuvre.

Forêt Enchantée, op. 8, (1878) fait apparaitre à sa lecture que la Forêt prend aux yeux du compositeur plus d'intérêt que la ballade de UHLAND choisie comme argument.

Saugefleurie, légende, op. 21 (1884), d'après un argument de Robert de Bonnières, est une allégorie musicale avec «personnages thématiques», où le sentiment de la Nature est encore plus accentué que dans les oeuvres précédentes.

ISTAR, op. 42 (1896), auquel nous avons consacré une étude, malgré son sous-titre de «Variations symphoniques», est un poème symphonique à personnages allégoriques, inspiré par un fragment du Chant VI de l'épopée assyrienne **d'IZDUBAR**. Au cours d'une visite au British Museum en 1887, Vincent d'Indy avait eu l'occasion d'admirer des bas-reliefs assyriens. Deux lettres adressées les 4 et 15 Juin 1887 à **Hugues IMBERT**, son premier biographe, apportent les précisions suivantes : «Me voici de retour à Londres, dans l'enthousiasme des sculptures assyriennes du British Museum. Quel bel Art, et quel flagrant délit de vérité dans ces tableaux d'une civilisation qui valait bien la nôtre !»

La composition de ces bas-reliefs avait fasciné Vincent d'Indy : pour qui en connaît le cloisonnement, que l'oeuvre ait été conçue en forme de variations, à la fois pour satisfaire à la forme poétique et à la structure architecturale, n'a rien d'étonnant. Vincent d'Indy considère du reste l'architecture comme principe fondamental à toute oeuvre d'Art, quelle qu'en soit l'origine. En écoutant **«ISTAR»** dont l'évolution formelle est si particulière, on oublie la forme pour en retrouver l'esprit, à travers sa triple dimension légendaire, humaine et affective.

«Jour d'Eté» suggère le sentiment de la Nature plus qu'il ne la décrit ; les élément «réalistes» eux-mêmes, chants d'oiseaux, chansons populaires, chant grégorien en jalonnent les trois tableaux. Dans le premier et le dernier, de forme très libre et très nouvelle, l'Art est caché par l'Art même. Une poésie pénétrante s'en exhale, qui est le propre des chefs-d'oeuvres.

«SOUVENIRS», op. 62, composés aux FAUGS, du 11 août au 8 septembre 1906 «à la mémoire de la Bien-Aimée» synthèse de symphonie et de drame, exprime le déchirement profond laissé par la mort d'Isabelle. La vie intérieure détermine la composition, au long de laquelle réapparais-

sent, dans une atmosphère désormais privée d'une présence toujours chérie, «Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé», les citations les plus belles du (Poème des Montagnes) notamment le motif de la «Bien-Aimée» et celui de l'Amour («A deux»).

Joseph Canteloube, toujours pénétrant, qualifie cette oeuvre «admirable d'unité et d'expression, de forme et de sentiment». (1)

Les deux derniers poèmes symphoniques de Vincent d'Indy, **«Poèmes des Rivages»**, op. 77 (1919-1921) et, **«Dyptique méditerranéen»** op. 87 (1923-1926), sont de vastes oeuvres descriptives d'un style à la fois riche et dépouillé, dont la densité et la qualité font songer aux extraordinaires bleus **d'Henri MATISSE.**

Ainsi se trouvent dégagés quelques-uns des traits dominant les 8 poèmes symphoniques laissés par Vincent d'Indy : légende, drames intérieurs, mer et montagne. Aux oeuvres purement descriptives de la dernière période s'associe presque toujours, jusque dans les oeuvres d'argument légendaire ou intime, un vif et profond sentiment de la Nature caractérisant le «Vieux Romantique» ardent et passionné, conforme à la définition que Vincent d'Indy avait donnée de lui-même, dès le temps où il composait «les Burgraves du Rhin», d'après le drame de Victor Hugo. Il y travailla de 1869 à 1872, nous apprend Joseph Canteloube (Vincent d'Indy, p. 106), et en détruisit la presque totalité, ou réutilisa les fragments qu'il jugeait les plus valables dans d'autres ouvrages. Cette destruction d'un grand opéra, auquel il avait consacré trois ans, avant même de l'avoir mené à bien, se justifie, de son propre aveu, en raison d'un trop grand déséquilibre entre le fond et la forme.

Tout Vincent d'Indy compositeur réside en cette recherche du point d'équilibre.

La Montagne dans l'oeuvre de Vincent d'Indy : après **«Poèmes des Montagnes»**, op. 15 (1881),

«Symphonie sur un chant montagnard français», op. 25 (1886) pour orchestre et piano,

«Fantaisie pour hautbois principal et orchestre sur des thèmes populaires français», op. 31 (1888),

«Chansons et danses», op. 50 (1896),

«Chansons populaires du Vivarais», op. 52 (1900),

«Jour d'Eté à la Montagne» constitue la 6ème oeuvre d'importance, consacrée au pays vivarois.

C'est à ce pays que se rattachent ses plus anciens et plus chers souvenirs. Le 31 Août 1905, Vincent d'Indy adresse à Léon Vallas une lettre datée des Faugs. Vallas en a relevé les extraits suivants : (VINCENT D'INDY, tome II, p. 254) :

«Ce sont des **impressions** de ma montagne, une journée d'été en trois instants : AURORE (un lever de soleil sans nuages), JOUR (rêverie dans un bois de pins, avec des chants en bas, sur la route), SOIR (retour au gite avec de dernières éclaircies sur la cime des pins, puis... la nuit).

J'en suis encore tout imprégné, et j'y ai mis tout mon coeur de montagnard».

Eléments d'analyse actuellement disponibles :

1) **Cours de Composition musicale, Livre II,** 2ème partie, pp. 327, § 2, à 330. Une note d'Auguste SERIEYX, mentionne : «la présence à cette place d'une étude sur le «Jour d'Eté à la Montagne» pourrait surprendre ceux de nos lecteurs et amis qui savent que les leçons de notre Maître sur le poème symphonique sont antérieures de 5 ans au moins à la composition de cette oeuvre. (2) Nous tenons à rappeler que cette adjonction a été faite sur la demande formelle de l'Auteur, lorsque nous avons arrêté ensemble la rédaction de ce chapitre final, au cours de notre dernière entrevue dans sa résidence d'AGAY, le 13 Septembre 1931, moins de 3 mois avant sa mort, survenue, le 2 Décembre suivant».

Cette analyse, outre quelques indications relatives au plan tonal de l'oeuvre et à sa forme générale, contient 7 exemples musicaux dont nous parlerons en leur temps.

2) **Musiciens français contemporains** : Joseph CANTELOUBE, éditions de l'Oiseau-Lyre, Monaco, pp. 31-32 : CANTELOUBE cite 3 exemples musicaux : le second recoupe en le prolongeant, l'exemple 5 du «Cours de Composition», qui ouvre le 3ème volet : «SOIR».

Le premier présente les mesures 18 à 21 du 1er mouvement, où figurent les 2 notes du cri de «l'oiseau de nuit», enveloppées d'une véritable brume harmonique étalée sur 6 octaves, où l'on perçoit l'accord d'ut min., tenu par le quatuor divisé, et dont la 3ce est murmurée au grave de la flûte. Le troisième cite les mesures 35 à 38 du 2ème mouvement : on y reconnait l'exposé de l'Antienne des 1ères Vêpres de l'Assomption, qu'on chante la veille au soir à la chute du jour. L'«action» se situe donc le 14 Août.

3) **Le chant grégorien dans l'Enseignement et les oeuvres de VINCENT D'INDY** par l'abbé Fernand BIRON (ed. de l'Université d'Ottawa, 1941), pp. 71 - 79.

Analyse pénétrante de la forme, de la démarche tonale et de sa signification. Une seule citation, celle de l'Antienne, (ex. 6 du «Cours de Composition», et 3 de CANTELOUBE) : «Virgo prudentissima». L'abbé BIRON en précise la modalité : c'est le PROTUS Authentique, dont la Finale (Tonique) est placée au IVème degré du mode, et la Teneur aux deux extrémités (1er et VIIIème degrés), (op. cit).

4) **Chansons populaires du VIVARAIS**, vol. I, op. 52 (Durand, 1900).

a) **«Rossignolet du Bois»** numéro 5, p. 10 (Vincent d'Indy n'en utilise que le début).

b) **«La Belle au Bord de l'eau»** numéro 9, p. 22 : citation presque intégrale.

5) **VINCENT D'INDY,** Léon Vallas (Albin Michel 1949). Tome II, p. 128, la mélodie, § I ; pp. 253-257 : commentaires descriptifs et extraits de jugements de presse. Aucune citation musicale.

6) **VINCENT D'INDY**, Joseph Canteloube, collection «Les Musiciens Célèbres» ed. Henri Laurens, 1951, pp. 69-71.

7) **Documents autographes** : hormis le ms. cité en référence, aucune trace annonciatrice de la partition ne peut être décelée dans les Agendas de Poche, qui constituent la biographie «en filigrane» de VINCENT D'INDY, et dont la collection est classée aux Archives des Faugs.

L'étude de la partition, confrontée à celle des documents cités en référence permet d'en dégager un double commentaire : analytique et esthétique.

COMMENTAIRE ANALYTIQUE :

1) **Mélodie** : les motifs seront associés aux instruments qui les caractérisent, tant la «couleur» de la partition est multiple. Le retour d'un même motif est rarement attribué au même instrument. Le rôle du timbre est tel qu'une nomenclature orchestrale précise devient indispensable. Les motifs de rappel seront entourés d'un cercle symbolisant leur fonction. Ex. (A)

2) **Rythmes** : 3 aspects :

a) progressions très lentes des valeurs longues symbolisant l'immobilité nocturne vers les valeurs brèves exprimant les premiers frémissements de l'aube, puis les divers mouvements du Jour. Démarche inverse dans le 3ème mouvement : rythme de la méditation intérieure où se trouvent juxtaposés avec des durées presque semblables une antienne grégorienne et le souvenir d'une phrase d'expression joyeuse, dont l'évocation fait écho à la nuit qui vient. Retour progressif à l'immobilité des valeurs longues.

b) Rythmes propres à chaque motif d'invention, suggérés, esquissés, puis, totalement exprimés.

c) Rythmes de chants populaires, soit métamorphosés, soit laissés sous leur forme primitive. Même traitement rythmique du grégorien. Des exemples comparatifs sur 2 portées feront saisir immédiatement le travail du compositeur, (rythmes d'adaptation), surtout dans les deux derniers mouvements.

3) **Contrepoints** :

a) par libre superposition des motifs échappent totalement aux règles d'Ecole : ce sont les plus nombreux. Leur nature descriptive justifie leur présence.

b) Formes canoniques, très discrètes : on les trouve surtout dans le 1er mouvement : représentent-elles la division des rayons solaires perçant les nuages avant que le Soleil lui-même n'apparaisse en majesté, dissipant les ombres de la Nuit ?

4) **Harmonie** : les points forts en seront relevés, mais exempts de tout chiffrage susceptible d'en alourdir la lecture. Une remarque s'impose : l'accord final de chaque morceau est un accord de 7ème, même celui du dernier, où, à la lecture, subsiste une sixte modale mais où persiste dans l'oreille la 7ème Majeure de l'appogiature brève qui la précède.

5) **Forme** : chaque mouvement sera résumé par un tableau correspondant à la forme employée. De la juxtaposition de ces 3 tableaux se dégagera la synthèse finale afin de constater dans quelle mesure le **principe cyclique** participe à la réussite formelle. Avant tout, le résultat l'emporte sur le procédé, si ingénieux soit-il. La forme inclut les proportions : aussi seront-elles déterminées non seulement par le nombre de mesures et les rapports métriques entre chaque partie, mais encore et surtout par la vitesse initiale indiquée avec le plus grand soin grâce aux mouvements métronomiques, générateurs des Grands Rythmes qui sont la résultante des petits : le choix de l'unité de temps et de sa pulsion détermine ici tout le profil de l'oeuvre.

COMMENTAIRE ESTHETIQUE :

La confrontation des avis exprimés par chaque auteur cité est susceptible d'être intéressante dans la mesure où elle ne verse pas dans la «littérature» parfois aventureuse qui caractérise certains commentaires.

Nomenclature orchestrale, avec abréviations pour les exemples musicaux.

BOIS	Petite flûte,	(P. fl.)
	2 grandes flûtes,	(fl.)
	2 hautbois,	(H)
	Cor Anglais,	(C. A.)
	2 clarinettes en La ↓	(Cl.)
	Clarinette, Basse en si bémol ↓	(Cl. B)
	3 bassons,	(Bns)
CUIVRES	4 Cors en Fa ↓	(CORS)
	1ère trompette en RE ↑	(TRP)
	2 trompettes en UT,	(TRP)
	3 trombones,	(TRB)
	Trombone - Contrebasse,	(TRB.CB)
BATTERIE	Timbales chromatiques,	(Timb.)
	Cymbales frappées,	(Cymb.)
	Cymbale suspendue, (dans le 3ème mouvement seulement)	(Cymb. susp.)
	Tambour, } (dans le 2nd mouvement seul.)	(Tamb.)
	Grosse-Caisse }	(G.C.)
CORDES	1ères harpes,	(HRP)
	2ndes harpes,	(HRP)
	piano (3),	(P. fte)
	1ers } violons,	(1 Vl ou Vl 1)
	2nds }	((2 Vl ou Vl 2)
	Altos,	(A)
	Violoncelles,	(Vlc)
	Contrebasses,	(C.B.)

AURORE

Ⓐ 4/4, **très modéré** - ♩= 72 (mes I - 26) 2 parties : ut mineur.

a) (mes. I - 19) **Motif nocturne** composé d'une immense tenue d'UT «pp» étagée sur 6 octaves (Cordes divisées en 4 groupes, sourdines à tous les pupitres). La 5te apparait sur les 3èmes temps, de la mes. 4 à la mes. 7 (Vlc, A, 2es Vl), 1ers Vl), une octave plus haut à chaque groupe instrumental. Au 3ème temps de la mes. 8, reprise de la tenue d'UT.

Réapparition de la 5te en 12, 13, 14 et 15, dans le même ordre que précédemment. Au 3ème temps de 15, apparition de la 3ce mineure «pp» au grave de la 2nde flûte. De temps à autre, les timbales ponctuent, «ppp» l'annonce de la 5te sur ut, en trémolos de triple croches (mes. 3 - 4, II - 12, 15 - 16). Atmosphère d'immobilité mystérieuse.

b) (mes. 20-26) En 20, 24 et 25, **cri plaintif d'un oiseau nocturne** (appogiature brève, (si bécarre, la bécarre) «fp» au 1er Basson dans l'aigu du registre). Le **LA** est immédiatement relayé par la clarinette (20, 4ème temps - 21, 1er et 2ème temps), (24, 2ème et 4ème temps), (25, 4ème temps, 26, 1er et 2ème temps). Ce cri d'oiseau nocturne renforce d'autant plus l'indécision rythmique par son apparition sur les temps faibles, qu'aucun repère métrique ne vient encore dissiper l'épaisseur de la masse sonore.

EX. I

1er exemple musical : notes essentielles du schéma harmonique.

EX. 2

Ⓑ **Motif «nuageux»** (mes. 27 - 65), (terme employé dans le Cours de Composition) : lueur grise et incertaine qui précède le jour. A l'indécision rythmique succède l'indécision tonale. Oscillation entre la 3ce m. et son enharmonique Majeure, (Mi bémol - Fa bémol), répartie sur le groupe des bois. Timbre doux et velouté des sextolets de croches à la flûte, doublée parfois par le basson, puis, relayée par la clarinette. Tonalités hésitantes et comme suspendues, des blanches évoluant aux cordes. Mes. 35 - 37, 1ères annonces du motif solaire Ⓒ au trombone solo «p., mais en dehors» (Schéma du motif en **UT M sur UT, SOL, LA Bécarre, MI Bécarre**). Mes. 45 - 47, seconde apparition du même motif au Trombone, doublé par la Clarinette - Basse, mais, cette fois en RE bémol, Mes 47 et suivantes, notations de chants d'oiseaux, mais ce sont les oiseaux du matin (p. fl., 1ère gr. fl., H, Cl, et même cor solo). A partir de 47, les sextolets de doubles-croches apparaissent aux 2nds violons et aux altos sur des balancements d'intervalles de 4te. La première brise du matin frémit aux cordes (trémolos de triples-croches) tandis que s'installe progressivement le ton d'UT Majeur annonçant les premiers rayons du soleil.

Exemples musicaux :

Numéro 2, motif des **nuages**,
Numéro 3, **balancement modal** en sextolets,
Numéro 4, **chants d'oiseaux** (8 citations),
Numéro 5, a) et b) **ébauche du motif solaire.**

Ⓒ 3/4, **1er mouvement, un peu plus animé**, (pas d'indication métronomique) mes. 66 - 97. Ce passage peut être considéré comme un développement et comprend 4 parties : (mes 66 - 72).

a) **UT M → RE M : double** canon à **l'8ve** dans l'ordre suivant : Basson, 1er Cor, Cor Anglais, suivi d'un élan ascendant du 1er Trombone «mf, en dehors», soutenu par les cordes divisées par 4, «pp». Le Trombone fait entendre exactement les premières notes du motif solaire tel qu'il apparaitra mes. 98, mais ici, le rythme n'a pas encore toute l'ampleur qu'il prendra dans la partie suivante.

Modulation directe d'UT à RE M (V. 6 - a : et 6 - b) obtenue par succession d'accords parallèles (mes. 71). On ôte les sourdines à la moitié du Quatuor.

(mes. 72 - 78) :

b) **RE M → MI M** : progression mélodique et harmonique avec distribution instrumentale différente : le double canon à l'8ve est disposé dans l'ordre suivant : Clarinette-basse, 2nde, puis 1ère clarinette. Les notes du motif solaire surmontées d'un «marcato» (**Λ**), sont énoncées par le Cor Anglais, le 3ème Basson et les Cors I et III. Même dispositif que dans la 1ère partie (canon suivi d'enchaînement d'accords. Se reporter à l'ex. 6-a et 6-b.

On ôte les sourdines au reste du Quatuor.

(mes. 79-81) :

EX. 7

c) **Triple canon au quatuor** (sauf aux Contrebasses). Trémolos de triples-croches à tous les instruments, non divisés cette fois-ci. Nuances : «poco f» à «f», avec diminuendo subit en 81. Le canon, moins rigoureux que dans ses 2 premiers énoncés, introduit quelques modifications harmoniques en raison du resserrement des 3 premières entrées, à raison d'une sur chaque temps au lieu d'une tous les deux temps. Seule la 4ème entrée reste conforme aux dispositions précédentes. Ordre d'entrée des instruments : Violoncelles, 1ers Violons, altos, 2nds Violons. **Ton de MI M.** (82 - 97) :

d) **Transition** (⟷) **(Plus vite : ♩= 88)**, conduisant à SI M par les voies les plus inattendues.

Véritable mélodie d'accords et de timbres mêlés. Tons oscillant entre **si bémol et MI bémol M** avec emprunts à **fa m** (83, 85) **fa dièse m ; (86 , 90), ut dièse m ; (87), mi bémol m : (94).**

Le flou tonal est renforcé par l'emploi de ces accords sous formes de 9èmes min., avec, dans quelques cas, l'altération descendante de la 5te. La mélodie se limite à des élans ou à des retombées **de 3ces M ou m**, aux rythmes souvent contraires employés parfois simultanément.



De 82 à 86, des gammes rapides toujours situées sur le 3ème temps de la mesure (Bn, Iers VI, A) alternativement ascendantes et descendantes peuvent évoquer l'envol des oiseaux.

A partir de la **mesure 90** apparaissent les trilles, d'abord sur 2 temps avec terminaison sur le 3ème, puis sur un seul temps (94 - 97), donnant une impression de resserrement rythmique à 2 temps. Cette impression est encore renforcée par l'indication «animez», **en 94**. Sur le 3ème **temps de 97**, une double gamme formée de 3ces M évoluant par tons entiers et en mouvement contraire, débouche sur la 4ème partie (Gamme ascendante aux flûtes, gamme descentante aux clarinettes, altos et violoncelles).

La distribution instrumentale n'est pas moins inattendue que la distribution harmonique. Elle change pratiquement d'une mesure à l'autre. On peut parler tantôt de dialogues, tantôt de juxtaposition de blocs sonores dont l'intensité croît, décroît, pour croître encore. En d'autres passages, la progression d'intensité est soulignée par accumulation d'instruments. **EX. : mes. 83**, Cor Anglais, 1er Basson, 1er Cor, Trompettes II et III, Trombones, 1ers Violons et Contrebasses se juxtaposent en 84 aux : 1er basson, 1er cor et à l'ensemble du quatuor.

En 88, curieux **«mixage»** des clarinettes et des timbales. Ces citations font apparaitre la maitrise de Vincent d'Indy en matière d'orchestration et démontrent de surcroît, - s'il en était besoin - sa maitrise de l'harmonie, non de l'harmonie pour elle-même, mais de l'harmonie en mouvement.

Il n'en dédaigne ni la séduction ni la subtilité, mais la considère avec raison comme un moyen propre à servir la musique toujours mouvante. Toute cette transition, véritable mélodie de timbres, constitue un des exemples les plus significatifs **d'impressionnisme musical** au sens le plus absolu du terme.

(C1) 4/4 **Assez lent : ♩ = 66 - SI M.**
(mes. 98 - 105) :

EX. 8

a) Sur un accord de $\frac{6}{5}$ auquel s'ajoute la 2nde Majeure (SI - RE dièse - FA dièse - SOL dièse - DO dièse) se déploie, «f, bien chanté», le motif du **SOLEIL**, cette fois dans son intégralité. Cette belle phrase est clamée par les 2 Trompettes doublées par les Altos. L'accord de $\frac{6}{5}$ s'étend en larges arpèges sur 3 superpositions rythmiques comprenant :

1) **des sextolets** de doubles croches (flûtes, clarinettes, 1ère moitié des 1ers violons ;
2) **des groupes de triples croches** (petites flûte, 1ères et 2ndes harpes) ;
3) **des groupes de 12 triples croches** (piano).

Des batteries de triples croches à la 2nde partie des 1ers violons, aux 2nds violons, installent l'accord sous la forme énoncée au début de ce paragraphe. **Mesure 101**, 4e temps, la Trompette en RE vient renforcer les 2 trompettes et les altos ; elle poursuit seule à partir de 103 (3ème temps), jusqu'à la mesure 105, où une première césure de la phrase est soulignée par l'intervention des 2 autres trompettes. Par ailleurs, dès le 1er temps de 101, s'installe un mouvement descendant, tout en trilles, murmuré «p» par les violoncelles, renforcés sur le 4ème temps, par le 1er basson. Les harmonies complémentaires sont assurés par les hautbois, les clarinettes, et les cors. **L'exemple 8 - a** donne la mélodie du soleil sous sa forme définitive.
(mes. 106 - 113) :

b) Seconde partie de la phrase dont la mélodie chante en SOL aux 1ers violons ; cette seconde partie évoque telle courbe mélodique entendue dans le 1er mouvement de la 2ème Symphonie (Exemple : 8 - b). Mes. 110, on passe en **MI** (unisson des 2nds violons et des violoncelles).

EX. 8b

La fin de cette partie amène une modulation, assez courante, déjà introduite par **BERLIOZ** (Harold en Italie), et **RIMSKY-KORSAKOV** (Shéhérazade), mais inattendue dans sa présentation : on passe de **MI M à Si bémol m**, sur un mouvement descendant des flûtes, clarinettes et bassons (mes. 112), sur une double octave, puis, des hautbois (mes. 113) (V. EX. 8 - b).
(mes. 114 - 124).

c) transition (⟷), divisée en 2 parties :

EX. 9

1) **Rappel de** (B) (1ers et 2 ends violons divisés :
1ère partie RE bémol (114 - 117)
sur 2 octaves accompagnés parallèlement d'intervalles de 3ces mineures par les violoncelles et contrebasses également divisés en deux octaves) superposés à :

2) **Rappel de** (C)
1ère partie RE bémol (114 - 117)
2ème trompette, 1er trombone, puis 3 cors auxquels se superposent des harmoniques de harpes, (V. ex. 9).

EX. 10

2ème partie (FA - SI) (118 - 124)
«En serrant graduellement», 3 progressions harmoniques forment la 2nde partie : Groupement métrique de cette progression : **2 + 2 + 3 mesures.**
L'exemple 10 donne le schéma harmonique de la 1ère progression et l'annonce de la 2nde. Le quatuor divisé est soutenu par l'ensemble des cuivres «pp» sous lequel roule un trémolo serré des timbales en quadruples croches. Chacun des accords représenté à l'exemple 10 est **la verticalisation de quintolets de doubles croches.**
Sur le 4ème temps de 119, 121, 124, accord de **7+ en SI M.** Glissandi de gammes diatoniques en mouvements contraires à tous les bois et aux harpes ; arpège descendant de 12 triples croches au piano.

(125 - 130) a1 :
Reprise du motif du Soleil en **SI M** à la Trompette en RE doublée par le Quatuor (sauf les contrebasses). Ac-

compagnement en 6tes descendantes et en trilles à tous les bois. Chants d'oiseaux à la petite flûte.
(V. ex. 4, **citations** (1) **et** (3)).

(131 - 133) d/
élans de la phrase, «solaire» sur des intervalles de plus en plus étendus (**5te J., 7ème min., 10ème min.**), à la 1ère clarinette doublée par les 1ers et 2nds violons (EX. II),

(133 - 134) a 2) :
Reprise du canon (C) (ex. 6 - a) aux bassons et violoncel**les, aux 2nds hautbois, cor anglais, altos et 2nds violons, et enfin, aux 2 clarinettes et aux 1ers violons. Toutes les** cordes en trémolos de quadruples croches semblent matérialiser auditivement les vibrations de la lumière.
Chants d'oiseaux aux 3 flûtes (ex. 4, citation (6)).

(135 - 145) **CODA**
En serrant jusqu'au mouvement «plus animé» (♩= 96)
2 parties :

1ère partie : mes. 135 - 138 :
annonce d'un élément mélodique nouveau qui se retrouvera dans le 2nd mouvement (Quatuor moins les contrebasses soutenu par les 3 bassons et l'ensemble des cuivres sauf les cors). Exemple 12.

2ème partie : mes. 139 - 145 :
a) **Stretto** des cors auxquels répondent les bois et les trompettes (V. ex. 6 - b), annonce de (C) sous lequel s'amorce la première partie d'un groupe - pédale énoncé par les harpes doublées par le quatuor : (V. ex. 13 - a).
mes. 141 - 145 :
b) véritable piétinement harmonique formé par le groupe-pédale 2 fois plus rapide (V. ex. 13 - b) souligné par le reste de l'orchestre et aboutissant à un claquement d'accord de $\frac{6}{5}$ très bref, ponctué par la cymbale «ff».

Bien que ce mouvement soit le plus bref des trois et ne comporte **pratiquement pas** de développement, l'analyse n'en est pas moins délicate, en ce sens que chaque élément contribue à donner à l'ensemble un caractère d'une extrême originalité. Aussi divers que soient les matériaux mélodiques, rythmiques et instrumentaux employés ici, leur audition ne donne à aucun moment une impression d'émiettement ou d'éparpillement. Il n'en était pas moins nécessaire de les isoler afin de mieux connaitre la signification finale du morceau. La longue patience de leur découverte est compensée à l'audition par la clarté et la logique de leur assemblage.

NOTES

(1) Le Cte de Becdelièvre, petit-fils du compositeur, conte en ses mémoires toute la densité affective que représente «ce chef-d'oeuvre douloureux, aux harmonies cruelles». Ainsi retrouve-t-on inopinément, au contact d'un objet familier la trace encore vivante des êtres chers qui nous ont quittés.

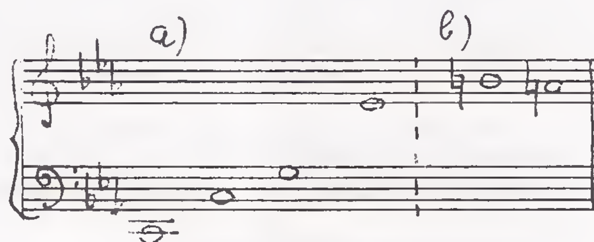
(2) Ces leçons remontent effectivement à 1899. Le carnet de cours numéro III, aimablement communiqué par Mlle COLETTE de LIONCOURT (qu'elle en soit bien vivement remerciée), étudie le «Poème symphonique» en son XIIème et dernier chapitre.
Vincent d'Indy mentionne «La Forêt Enchantée», sans analyse aucune et donne de «Saugefleurie» une analyse formelle extrêmement brève.

(3) Vincent d'Indy avait demandé à Marcel LABEY de tenir la partie de piano dans l'orchestre. Une Lettre faisant partie du Dossier LABEY (Bibliothèque Nationale, DON 1523) l'atteste. Marcel LABEY transcrivit l'oeuvre pour piano à 4 mains, (Ed. Durand). V. le début de cette étude.

EXEMPLES

Ex. 1





Quatuor (div sur 5 octaves)

Ex 2 (B)

(Quat. div. sur 4 oct)

(Quat. div. sur 3 oct).

1re Fl solo

Ex. 3

6

Fl solo + Br solo (unisson)

6

Cl solo

6

TRP solo (id) en RÉ

6

Ex. 4 Chants d'oiseaux (1)

1. fl

p

3 3

Fl solo (2) tr

6

H solo (3)

Cl (4) (5) tr

mf

3

Fl solo (6) 8va (7)

3 3 3

Cor (8) poco f

TRB solo

Ex. 5 a/

p, mais en dehors

(Annonces du motif solaire) b/

p

(C)

H. solo

Ex. 6/a

3

H 1er Cor

C A T

1er Bn solo

TRB solo

mf, en dehors

Annonce de (C)

EX. 6 b

QUATUOR
Div à 4
(réduction simplifiée)

Ex 7

Vl 1

Vl 2

A

Vlc

poco *f*

cresc

f

(C1) a)

f, bien chanté

Ex 8

b)

8 b/ suite

2Vl + Vlc

Fl (8va)

Cl

Bns (8va Bassa)

H solo

f (1Vl, 2Vl, A, sur 2 oct.) sfz

(B)

Ex Rappel

9 (C)

2 TRP

4 TRB

3 CORS

+ Harm de HRP

10/ 1er Élément de la progression + début de la 2nde

1Vl

2Vl

A

Vlc

CB (8va B)

ff

11/ d) de (C1) (Cl + Vl 1 et 2)

mf

12/ Éléments mélodiques repris dans le 1er mouvement

Vl 1.2

A. Vlc

TRP

Bns + 4 TRB

13 Groupe Pédale de la CODA

a/

b/

Même groupe par diminution

Programme de l'agrégation de musique

LE COURONNEMENT DE POPPEE EST-IL DE MONTEVERDI ?

par Jacques CHAILLEY

La question ci-dessus surprendra plus d'un lecteur, et l'on doute qu'elle ait effleuré l'esprit de ceux qui ont proposé cette oeuvre pour l'inscrire au programme du concours. Et pourtant...

C'est en mai dernier, lors d'un colloque international tenu dans la belle villa Renaissance de Poggio a Caiano, près de Florence, par les soins du **Centro Studi Rinascimento Musicale**, que le problème fut ouvertement posé par un musicologue italien, Alessandro Magini. Il exposa que l'oeuvre est anonyme dans les documents initiaux, et que l'attribution à Monteverdi, aujourd'hui presque unanimement acceptée sans autre examen, apparaît pour la première fois, 45 ans après la mort du compositeur, chez un chroniqueur souvent pris en flagrant délit d'attributions inexactes, Cristoforo Ivanovich, auteur de **Minerva a tavola** (Venise 1688); c'est à lui que se réfèrent jusqu'en 1755 les rares allusions faites à Monteverdi à propos de la pièce. A cette date, et à cette date seulement, elle entre dans le consensus général sous la caution du librettiste et historiographe Apostolo Zeno (1668-1750). Encore s'agit-il d'un écrit posthume (Zeno était mort depuis 5 ans), n'apportant aucun argument nouveau.

A cette fragilité des indices externes, M. Magini a opposé un faisceau d'invraisemblances internes, de sorte que l'on peut désormais considérer au minimum le problème comme posé, et qu'un prochain colloque, qui se tiendra en Juin dans les mêmes conditions, en a inscrit l'étude approfondie au programme de ses travaux.

L'Education Musicale se devait d'en informer les candidats au concours, et je remercie M. Annibale Giunuario, président du Centre et directeur du Colloque, d'avoir bien voulu accepter sur ma demande de rédiger à leur intention un exposé de l'état actuel de la question. Il paraitra dans un prochain numéro, et sera d'autant plus apprécié que, les actes du Colloque n'ayant pas encore été publiés, les lecteurs de ce journal seront les premiers à prendre connaissance du dossier.



SCHUBERT ET LE LIED

par Serge GUT
Professeur à l'Université Paris IV - Sorbonne

DIE WINTERREISE II

L'histoire d'amoureux évincé passe au second plan. Le style récitatif du chant s'accuse et prépare celui des **Heine-Lieder.** Les relations tonales sont plus fermes.

Quant au texte, il nous conte une nature plus agressive et plus animée que dans la première partie. Et pourtant, l'impression d'ensemble est encore plus statique et résulte d'un violent contraste entre le mouvement du texte et l'immobilité de la musique. Extérieurement, il n'y a plus d'action, car tout se passe intérieurement, par un phénomène d'introspection. Du reste, le tempo se ralentit et les traits d'écriture religieuse apparaissent.

Numéro 13. **Die Post**

En introduction à cette amère seconde partie, **Die Post** éclate de ses fanfares en un **Mi** b Majeur triomphant.

Pourtant l'allégresse est bien vite brisée : la coupe A (Maj.) - B (min.), reprise deux fois, montre bien l'opposition du bonheur lié au souvenir et de l'interrogation angoissée du présent. En somme, ce début de romantisme bon enfant sur fond de diligence postale est traité par Schubert au moyen de la «**Romantische Ironie**».

Si la troisième strophe fait allusion à un «**liebes Liebchen**» (cher amour), plus aucune évocation féminine n'apparaitra par la suite.

Numéro 14. **Der greise Kopf.**

Deux observations à faire : grand ambitus vocal et accompagnement dépouillé et statique d'où nait la résignation douloureuse.

Numéro 15. **Die Krähe.**

Après l'immobilisation du Numéro 14, le mouvement réapparait, comme au Numéro 13. Toutefois, la tonalité, la forme et le tempo sont identiques au lied précédent.

Tout est conditionné par le mot final «**Grab**» (tombe), comme déjà auparavant dans **Irrlicht** (Numéro 9). Cet aboutissement au tombeau est symbolisé par la longue et admirable ligne mélodique descendante d'une octave de l'introduction, reprise en première et troisième section ainsi que pour la conclusion.

Le rôle maléfique de la corneille - dont les battements d'ailes sont figurés par de continuels accords brisés en triolets - rappelle la deuxième strophe de **Rückblick** (Numéro 8).

Numéro 16. **Letzte Hoffnung.**

Le frémissement et le tremblement de la feuille encore accrochée à l'arbre et ballotée par le vent sont admirablement rendus par une mélodie tortueuse, une harmonie instable et une métrique conflictuelle. En effet, cette dernière peut s'interpréter par tronçons à 2/4 s'inscrivant dans une mesure à 3/4 avec décalage :





Quant à l'harmonie, si elle est déroutante dans sa très subtile présentation, elle reste au fond fort simple. En voici le schéma pour la première strophe, en ramenant tous les accords à leur état fondamental et en éliminant les appogiatures et notes de passage :

(1) Voir EDUCATION MUSICALE n° 271, 272 et 274



Pour Br. Massin, ce lied est le dernier d'un «premier microcycle», car les quatre morceaux qu'il comporte ont tous 3 bémols à la clé, ce qui leur confère une sorte d'unité tonale (**Mi bémol Maj. et ut min.**). Elle ajoute que dans un itinéraire initiatique, il s'agit ici de la première étape : celle du dépouillement ascétique.

Numéro 17. **Im Dorfe.**

C'est le seul 12/8 de tout le cycle.

La note **ré**, pédale quasi constante tout au long des trois sections de ce lied sert de véritable pôle sonore et lien unificateur.

On remarquera la brusque irruption du style de choral religieux sous les mots **«was will ich unter den Schläfern säumen ?»** que Chailley interprète comme une profession de foi d'incroyance chez Schubert, mais que l'on pourrait également considérer comme une nouvelle manifestation de l'ironie romantique.

Numéro 18. **Der stürmische Morgen.**

C'est un sursaut de violence et de révolte, de force et de courage. L'ironie romantique se poursuit : la scène nocturne précédente (**Im Dorfe**) était en **Ré Majeur** ; le jour, lui, est en mineur.

Numéro 19. **Täuschung.**

Voici le second et dernier lied à 6/8 de cette deuxième partie, le premier étant **Die Post**. La même illusion est commune à l'un et à l'autre de ces poèmes qui -remarquons-le- furent tous deux ajoutés après coup par Müller.

Ici, la parodie et l'ironie romantique sont à leur comble : un thème anodin et naif de petite valse simplette sert de fond de décor pour illustrer un sujet qui reprend celui de **Irrlicht** (Numéro 9).

L'illusion est celle-là même que Schubert éprouva dans ses débuts de compositeur. Aussi se parodie-t-il lui-même, puisqu'il reprend - pour la seule fois de toute la **Winterreise**- un de ses propres thèmes antérieurs, extrait d'**Alfonso und Estrella**, acte II, numéro 11. Dans cet opéra, la mélodie reprise dans **Täuschung** était une chanson légendaire traitant de l'apparition d'une femme merveilleusement belle et inaccessible qui se trouvait dans des montagnes sauvages sur le sommet desquelles se dressait un magnifique château. Un chasseur voit sette apparition et est inexorablement attiré par elle ; mais quand il arrive au sommet, la jeune femme et le château disparaissent dans un brouillard et il fait une chute mortelle dans l'abime. C'est, en somme, une variante du thème de la **Loreley** qui s'applique parfaitement au texte présent centré sur l'illusion.

Toutefois, il y a également un sens symbolique auquel il est fait allusion : l'apparition est une illusion, mais celui qui l'a vue est inexorablement condamné à mort.

Numéro 20. **Der Wegweiser**

Voici à nouveau le rythme binaire de marche et le tempo **mässig** (modéré) qui était aussi celui du premier lied **Gute Nacht.**

Nulle part ailleurs au cours de ce cycle, l'appel à la nécessité du voyage intérieur et au sens d'initiation mystique que celui-ci peut avoir, n'est plus clairement exprimé qu'ici.

La musique souligne cette volonté d'interprétation spirituelle par son caractère religieux et la sérénité de la ligne mélodique (5).

Au point de vue de la technique d'écriture, on remarquera les entrées en imitation au début des strophes I et III ainsi que le bel enchainement de deux accords parfaits mineurs par saut de tierce à la basse aux mesures 36-37. On remarquera surtout l'admirable harmonisation de toute la dernière partie (mes. 57 à la fin). On a ici un cas très rare pour l'époque - surtout en terre germanique - d'harmonisation conditionné par la ligne mélodique, indépendamment de toute logique fonctionnelle, ici abandonnée au profit de la «couleur» des accords. Si l'on suit la ligne de chant, on a d'abord une pédale de tonique **sol** (mes. 57-60) qui aboutit à une dominante **ré** bien mise en évidence (mes. 65) et retombe sur la tonique **sol** (mes. 67). Seules les mesures 65-67 ont une harmonie dont la fonction correspond à celle de la mélodie. Tout le reste d'une merveilleuse surprise dans sa syntaxe afonctionnelle. On observera tout particulièrement la mesure 63 où un accord de quarte-et-sixte sur **sol** harmonie un **ré bémol** du chant par enharmonie. Plus loin (mes. 69-74), le resserrement par mouvement contraire chromatique en valeurs lentes aux parties extrêmes de l'accompagnement - le tout sur une pédale persistante de tonique - symbolise l'inéxorabilité de la voie qu'il faut suivre.

Numéro 21. **Das Wirtshaus.**

C'est le seul lied qui soit de tempo **sehr langsam**. Ici,

l'ironie romantique réside en la comparaison d'un cimetière à une auberge.

Le sytle d'église est - encore plus que dans le lied précédent - à l'honneur (6). On y décèle un esprit de litanie où le piano et la voix alternent les répons. Par ailleurs, le rythme très fréquent de dactyle confère aux sections de contenu musical différent (forme AABC) une unité «suprastrophique» tout en rappelant la marche qui, ici, serait davantage celle d'un convoi funèbre que celle du voyageur.

Numéro 22. **Mut !**

C'est ce lied que Schubert a interverti avec **Die Nebensonnen.** Le contraste est absolu avec le lied précédent qui était tout empreint de liturgie et de sérénité. On se rapproche de la violence de **Der stürmische Morgen** (Numéro 18).

Pour J. Chailley, le compositeur proclame dans cette mélodie sa «profession de foi athée» (**Le voyageur d'hiver**, p. 48). En fait, cette interprétation repose sur une erreur de traduction proposée à la page 47 pour «**Will kein Gott auf Erden sein, Sind wir selber Götter**». Celle-ci est : «Si nul Dieu n'existe sur terre, soyons nous-mêmes des dieux», alors que l'équivalence française la plus proche serait : «Si aucun Dieu ne veut être sur terre, Eh bien, soyons des dieux nous-mêmes». Plutôt qu'une manifestation d'athéisme, cette exclamation a des accents de défi prométhéen très nets qui font pressentir les prises de position nietzschéennes. Par ailleurs, elle ne doit pas être prise trop au sérieux car elle est tout empreinte de **romantische Ironie**. Du reste, la musique semble bien confirmer cette inter prétation : alors que le texte de bravade est traduit par un **sol** majeur simpliste comportant uniquement les accords de tonique et de dominante, les quatre mesures conclusives de postlude qui lui succèdent sont une reprise de l'introduction dans la même tonalité de **sol** mineur désabusé et, ici, caricatural. Après l'affirmation fanfaronne, le mineur pianistique donne son commentaire : ne nous faisons pas d'illusion, nous sommes de bien pitoyables dieux !

Numéro 23. **Die Nebendonnen.**

Il s'agit du véritable dernier lied du cycle, **der Leiermann** n'étant qu'un postlude. Le texte est le plus énigmatique du recueil et son sens est très difficile à interpréter, tout en étant très important pour sa signification : est-ce l'aboutissement à un niveau supérieur de connaissance, après s'être progressivement dépouillé de toute attache terrestre, ou est-ce le néant qui surgit ? Le désir d'obscurité - «**Im Dunkel wird mir wohler sein**» (Je me sentirai mieux dans l'obscurité) - est-il un signe de neurasthénie maladive ou annonce-t-il la «nuit obscure» des mystiques, comme chez Saint Jean de la Croix ?

En ce qui concerne les trois soleils, plusieurs explications ont été proposées. Il y a d'abord le phénomène physique de **parhélie** faisant apparaitre trois soleils par illusion d'optique. Mais il n'est guère probable que Müller et Schubert aient vu le problème sous cet aspect. Si les trois soleils du vers 7 «**Ja neulich hatt' ich auch wohl drei**» semblent bien désigner les deux yeux de la jeune fille et le soleil, il faut très certainement chercher un sens symbolique aux soleils des vers 1, 3 et 5. Pour Goldschmidt, les trois soleils correspondent aux trois vertus théologales, la foi, l'espérance et la charité (**Um die Sache der Musik**, p. 138). Quant à Chailley - fidèle à son interprétation maçonnique - il fait justement remarquer que le symbolisme attaché au nombre 3 est systématiquement renforcé : «3 dièses à la clé, mesure à 3 temps (7), répétition systématique 3 fois de chaque incise ou cadence» (**Le voyage d'hiver**, p. 49).

Musicalement, le style choral du thème affirme - comme dans les lieder 20 et 21 - l'atmosphère religieuse qui, en raison de son côté extatique, ne doit pas ici être interprétée comme un trait d'ironie romantique.

Numéro 24. **Der Leiermann.**

Ce morceau est une sorte de «coda» ou une sorte de commentaire comparable à ceux parfois donnés au théâtre après le tomber de rideau, sur le devant de la scène.

Ce dernier lied est - tout comme le premier du second recueil (**Die Post**) - le seul où le piano imite un autre instrument : cor du postillon ici, vielle là.

L'écriture musicale est extrêmement dépouillée et repose essentiellement sur une continuelle pédale de tonique-dominante en forme de bourdon, semblable à celui de la cornemuse. Sur ce fond immobile et monotone, la voix déroule sa ligne mélodique de style récitatif accentué : on est tout proche des **Heine-Lieder**. Du reste, ce **Leiermann** fait penser au **Doppelgänger** : le vieillard est bien le sosie du **Wanderer**, projeté dans le futur ; il symbolise un Schubert âgé, tel que celui-ci s'imagine qu'il sera dans sa vieillesse, en train de mendier et ignoré de tout le monde.

C'est à nouveau l'ironie romantique poussée à son degré le plus tragique. L'identité de voyageur disparait et se fond avec la mélodie de la vielle. Schubert traite magistralement le dialogue voix-instrument qui est aussi un dialogue du voyageur avec son double, de l'état présent de jeunesse avec l'état futur de vieillesse. Et la question se pose : assiste-ton à une annihilation de la personnalité, ou à son éclatement ?

Br. Massin - commentant Chailley - remarque : «Mieux vaudrait se demander si le **Voyage d'hiver** schubertien ne s'achève pas sur un constat déchirant de l'échec d'une expérience spirituelle plus individuelle que traditionnelle. Et l'on serait plus tenté, non de gaieté de coeur, de conclure avec Alfred Einstein (**Schubert**, p. 394) : «L'oeuvre ici s'arrête au seuil de la démence».

Fischer-Dieskau écrit similairement : «L'agonie ne se termine pas, pas avant que la folie soit atteinte» (p. 297).

Arrivé en fin de ce survol trop rapide de la **Winterreise**, on n'aura pas manqué de constater combien l'interprétation aussi bien des textes de Wilhelm Müller que des intentions psychologiques de Franz Schubert était complexe ; et

combien les explications proposées étaient divergentes. Dans le cadre restreint de cette étude, nous n'avons voulu - et n'avons pu - qu'en soumettre en un résumé succinct que quelques-unes qui nous paraissaient les plus significatives, afin que le lecteur puisse faire son choix et, peut-être, aboutir à une conception non exprimée ici. Pour conclure, nous aimerions rappeler combien la magie de la musique schubertienne transfigure les sujets qu'elle traite en nous en donnant une révélation immanente, par delà toutes les réflexions de la logique et tous les raisonnements de l'intellect. A ce sujet, nous ne résistons pas au plaisir de citer les remarques suivantes faites par Arnold Schönberg au sujet des mélodies de Schubert qui - nous semble-t-il - peuvent parfaitement s'appliquer à la **Winterreise** :

«Il y a quelques années je fus profondément honteux de découvrir que je n'avais au fond aucune idée de ce qui se passait dans les poésies utilisées par Schubert dans quelques-uns de ses lieder qui m'étaient bien connus. Mais quand j'eus enfin lu ces poésies, il apparût que je n'avais ainsi fait aucun progrès en ce qui concerne la compréhension des lieder concernés, du fait que je n'avais été obligé en aucune manière de changer ma conception du discours musical. Bien au contraire : il se révéla que, sans connaitre le poème, j'avais probablement saisi plus profondément le contenu, le véritable contenu, que si je m'en étais tenu à la superficie des pensées exprimées par les paroles». (8).

NOTES

1. Cette oeuvre a peut-être commencée en 1826, mais - contrairement aux indications de Otto Deutsch - ne fut terminée qu'au printemps ou en été 1827, c'est-à-dire exactement entre le premier et le second cahier de la **Winterreise** (cf. Br. Massin, **Schubert**, p. 1194).

2. La volonté systématique de trouver une explication franc-maçonnique pour le second cahier, en le séparant nettement du premier, n'est pas convaincante. Rien, dans le laps de temps s'écoulant entre février et octobre 1827, ne permet de trouver dans la vie de Schubert une indication faisant croire à un changement de ses conceptions philosophiques et religieuses. Par ailleurs, si la franc-maçonnerie était alors pourchassée en Autriche - ce dont Chailley convient - elle était fort en honneur à Berlin où, depuis Frédéric II, tous les rois de Prusse s'en firent les ardents protecteurs. Il serait ainsi beaucoup plus plausible de rechercher des affinités franc-maçonnes chez Müller, dont on a signalé les attaches profondes avec Berlin. Signalons à ce sujet les remarques de Br. Massin à propos des interprétations de Chailley : «Au niveau littéraire de Müller, l'indication ésotérique d'une démarche initiatique semble en effet très plausible ; au niveau musical de Schubert, le rapprochement avec le motif beethovénien du quatuor maçonnique, motif du **Quatuor en Fa** numéro 7 que Chailley croit déceler dans le lied Numéro 20, mes. 12) n'est pas péremptoire (**Schubert**, p. 1179, note 1).

3. Si Schubert a manifesté à plusieurs reprises son désaccord avec le régime politique alors en vigueur à Vienne, il parait fort exagéré de chercher une explication uniquement socio-politique à la **Winterreise**.

4. Il ne peut être question ici - comme pour le second cahier - de donner des analyses détaillées. On y trouvera essentiellement des remarques dont certaines sont peu connues ainsi que quelques commentaires sur des points particulièrement importants tant sur le plan musical que psychologique.

6. Signalons que pour Tr. Georgiades, le **Kyrie** du Requiem grégorien - que Schubert connaissait bien - est apparenté à ce choral de la Mort et a pu l'inspirer ; il justifierait également le ton de **Fa majeur, unique dans tout** le cycle (**Schubert**, p. 379 ss).

7. Encore que la métrique elle-même soit à deux temps, mais s'inscrit dans une mesure à trois temps.

8. Ce passage que nous traduisons pour la première fois - car il ne se trouve pas dans **le style et l'idée** - est paru dans **Der blaue Reiter**, Munich 1912, p. 30).

nOtre discOthèque

par
ANNE MARIE POZZO DI BORGO
Professeur d'Education Musicale

• **DEBUSSY - IMAGES POUR ORCHESTRE - Gigues Iberia. Rondes de printemps - PRELUDE A L'APRES-MIDI D'UN FAUNE. ANDRE PREVIN. London Symphony Orchestra. EMI C 069.03692**

Voici réunies deux oeuvres particulièrement significatives de l'art de Claude Debussy.

«Avec le **Prélude à l'après-midi d'un Faune**», dit André Boucourechliev, Debussy s'affirme indiscutablement comme poète de la musique, inventeur de sa rythmique, de sa syntaxe, de sa rhétorique, de ses alliages sonores et de leurs associations, enfin de la forme de l'oeuvre. Dès le premier thème, celui de la flûte du faune, apparait la richesse harmonique et rythmique du matériau. La souplesse avec laquelle ce matériau est mis en oeuvre, les incessantes fluctuations de l'harmonie, la subtilité du phrasé qui articule son discours ouvrent véritablement les portes d'un nouvel univers musical». Voilà pourquoi **l'interprétation** de cette oeuvre est **si délicate**, car tout est, en réalité, une question de dosages savants aussi bien de la part du chef que du flûtiste et de l'orchestre. L'interprétation du **London Symphony Orchestra**, sous la direction **d'André Prévin** met assez bien en relief ces **qualités fondamentales** de l'écriture debussyste.

Les «Images» évoquent trois pays à travers leurs danses folkloriques : les «**gigues**» appartenant à l'Ecosse, les «**Rondes de Printemps**» à la France, et «**Ibéria**» à l'Espagne, mais le tout est passé au tamis d'un esprit français ! Si «Ibéria» en est le plus célèbre extrait, les «Rondes» (où l'on retrouve encore une fois le thème de «Nous n'irons plus au bois» si cher à Debussy) et les «gigues» sont tout aussi captivantes à écouter.

• **KAREL ANCERL - Concert romantique numéro 2 DVORAK : «Carnaval opus 92» - LISZT : «Les Préludes» - SMETANA : «La Moldau» - TCHAIKOVSKY : «Ouverture 1812, opus 49» - Orchestre Philharmonique Tchèque - SUPRAPHON 200140. AE 660**

Le choix des oeuvres de ce «**Concert Romantique**» numéro 2 est de bon goût et de nature à plaire à l'ensemble des mélomanes. Si «la **Moldau**», si les «**Préludes**» de Liszt ou encore «**l'Ouverture 1812**» de Tchaikovski, sont amplement divulguées, le «**Carnaval**» de Dvorak l'est moins toutefois et en rehausse l'intérêt. De plus, la direction de **Karel Ancerl** est ferme et dépourvue de cette emphase «romantique» qui nous gêne parfois, mais si l'interprétation me parait bonne, je dois dire que mon écoute a été sérieusement entravée (et mes nerfs mis à rude épreuve) par les rayures profondes d'une face entière du disque. Il est inadmissible, à l'heure actuelle (étant donné le coût prohibitif des disques) de laisser filtrer des spécimens de mauvaise qualité. Le distributeur français de la marque «Supraphon» devrait opérer une sélection beaucoup plus rigoureuse.

• **Cor et Piano - Pierre DEL VESCOVO - Jean HUBEAU ROSSINI -SAINT-SAENS - CHABRIER - DUKAS - SCHMITT - POULENC - Erato. STU 71286**

Un récital confié au **cor et au piano** est toujours bien accueilli : En effet, les pièces écrites pour ces deux instruments sont rares car peu de musiciens ont eu l'idée de les associer, peu d'entre eux ont découvert les horizons du large champ expressif qu'ils pouvaient engendrer. J'ai particulièrement aimé le «**Prélude, Thème et Variations**» de Rossini, (oeuvre qui éclate de bonne humeur, de santé et de facilité) ainsi que la «**Villanelle**» de P. Dukas, qui utilise si bien les ressources expressives des deux instruments, en particulier celles du cor ; «**L'Elégie**» de F. Poulenc au langage clair, dépouillé est aussi volontiers mystique et chaleureuse dans sa discrétion et sa retenue. **Pierre del Vescovo** est un fin musicien : il dialogue à merveille avec l'excellent pianiste qu'est **Jean Hubeau**. Telle une belle mécanique dont les éléments sont parfaitement ajustés et bien huilés, l'interprétation de ces deux artistes se déroule, tout au long des oeuvres, pour notre plus grand plaisir.

• **P. DUKAS - «L'Apprenti Sorcier»**
Cl. DEBUSSY «Prélude à l'Après-midi d'un faune»
M. RAVEL «Pavane pour une infante défunte»
Philharmonia Orchestra - GUIDO CANTELI - TRIANON-EMI **2 C 027-03759**

De même que «toute médaille a un revers», dit le prover-

be, de même la présentation que voici mérite à la fois des applaudissements mais aussi une grande désaprobation. Quels en sont les éléments positifs ? - Tout d'abord, **P. Dukas, Cl. Debussy, M. Ravel** ont été associés pour révéler au grand public (et grâce à des oeuvres très significatives) la musique française de la première moitié du 20ème siècle. De plus, je suppose que la série «Trianon» dans laquelle s'inscrit cette présentation, fait partie des éditions à prix réduits qui permet à chacun de se faire plaisir, à relativement peu de frais...

Mais il y a, malheureusement, des éléments négatifs particulièrement lourds dans la balance de notre choix : La firme EMI nous a habitués à des interprétations tellement belles, et à des éditions si minutieusement mises au point (grâce à des moyens techniques toujours améliorés) que celles qui sont gravées ici nous paraissent plates, voire même à certains moments, vides de substance et, partant, vraiment ennuyeuses. Les artistes français «jouent» ces oeuvres tellement mieux ! je n'en prendrai pour exemple-témoin que le «**Prélude à l'Après-Midi d'un faune**» où le flûtiste et l'orchestre Philharmonia font étalage d'un mauvais goût particulièrement prononcé. Et la réédition de 1980 souffre d'utiliser des enregistrements réalisés entre les années 1953 et 1958... un disque que l'on achètera avec beaucoup de circonspection, et en toute connaissance de cause.

- **ROBERT SCHUMANN - KONZERSTUCK pour 4 cors et orchestre. SYMPHONIE Numéro 3 «RHENANE» Orchestre philharmonique de Berlin. Direction KLAUS TENNSTEDT. EMI C069.03487**

La «**Symphonie rhénane**» est si belle qu'il est toujours agréable d'en annoncer un nouvel enregistrement d'autant plus que **Klaus Tennstedt et l'orchestre philharmonique de Berlin** la font revivre avec la densité, l'ardeur, la chaleur et la fougue que l'on attend de toute interprétation valable de cette oeuvre si fortement colorée, si inspirée...

Tentative hardie et originale que d'associer, en 1849, **quatre cors à l'orchestre** car il s'agissait d'utiliser les possibilités nouvelles de justesse et de virtuosité offertes par le «**cor à pistons**» qui venait de remplacer le cor naturel. Schumann considérait lui-même son «Konzertstüke pour quatre cors et orchestre» comme «**une de ses meilleures oeuvres**», en même temps que «**quelque chose de tout à fait curieux**». Cette pièce, si peu jouée en concert, est, heureusement, diffusée grâce à divers enregistrements datant de ces dernières années. Celui-ci mérite d'être pris en considération.

- **WOLFGANG AMADEUS MOZART - dixième sérénade pour treize instruments à vent (K. 361) - Harmonie de chambre de la «Haydn Fondation de Rome». Direction : Miles MORGAN. Arion : ARN 38551**

Cette sérénade nous donne le change de certaines autres de même nom ainsi que des nocturnes, cassations et «petites musiques de nuit» dont l'intérêt s'émousse vite.

Cette 10ème sérénade, composée en 1781, est écrite pour 13 instruments à vent solistes. Elle comprend 7 mouvements variés et particulièrement expressifs (alliant la joie simple à la gravité pondérée) qui ne cèdent pas au style galant, pourtant très en vogue à l'époque. Deux hautbois, deux clarinettes, deux cors de basset (clarinettes alto) deux bassons, un contrebasson et quatre cors de chasse (cors naturels) donnent à cette oeuvre une belle couleur instrumentale, que l'on aurait souhaité (dans l'interprétation qui nous est présentée) plus coulante, avec des timbres mieux mélangés et plus intimement fondus en une belle pâte homogène. Nous aurions désiré une musicalité plus intense et plus profonde, bref plus mozartienne.

- **FRANCOIS JOSEPH NADERMANN - Sept sonates pour harpe. - ANNIE CHALLAN - ARION ARN 38548**

NADERMANN : Un nom illustre lié à l'histoire de la harpe ! En effet, la dynastie des Nadermann comprit aussi bien des luthiers (inventeurs) que des instrumentistes, des compositeurs et des professeurs hors du commun. Parmi ceux-ci la forte personnalité de François Joseph se dégage nettement : Fils ainé d'un facteur célèbre (auquel il revint de fabriquer la merveilleuse harpe conservée aujourd'hui au musée instrumental du conservatoire de Paris) il se révéla au public comme instrumentiste et compositeur. Son talent lui valut même d'obtenir les faveurs de Napoléon (par ailleurs peu mélomane, comme chacun le sait !).

Les 7 sonates de ce disque, apparaissent, sous les doigts **d'Annie Challan**, fort agréables à ouir, car cette grande artiste joue sans afféterie, sans miévrerie (piège dans lequel il est si facile de tomber avec la musique de cette époque !) mais aussi sans sécheresse aucune. Elle a trouvé le juste équilibre entre la raison et le coeur, sachant nous faire apprécier aussi bien la beauté lyrique des phrases chantantes et souples que la vivacité primesautière et dynamique des danses qu'elle «trousse» de manière gaie et spirituelle.

Une bonne interprétation, une bonne prise de son. La pochette contient, de surcroit, une bonne présentation littéraire (soignée et illustrée) signée par **Denise Mégevand**, harpiste elle-même.

- **LEOS JANACEK - «The diary of one who disapperred» SVILEM PRIBYL (ténor) - LIBUSE MAROVA (contralto) - JOSEPH PALENICEK (piano) - Suppraphon 1112 2414.**

Venant à la suite de **B. Smetana et d'A. Dvorak, Léos Janacek** est un des grands artisans du renouveau musical tchèque. Enfin, **Janacek** sort de l'oubli puisque livres et disques le concernant se multiplient à l'heure actuelle, si bien que deux visions du «**journal d'un disparu**» voient le jour presque simultanément !..... «**journal d'un disparu**» : un cycle de chants, une composition remarquable à plu-

sieurs égards. D'abord par son texte car il s'agit de vers moravo-valaques, interprétés ici par une équipe de chanteurs rompus à la prononciation authentique. En effet l'enregistrement a été réalisé en Tchéchoslovaquie. L'argument littéraire est donc une «histoire» cohérente divisée en 22 courtes parties qui s'enchainent et forment un tout, une sorte de roman qui doit être chanté intégralement pour être entièrement saisi, bref, c'est un micro-opéra. Deux solistes se détachent (un ténor et une alto) auxquels s'ajoutent un petit choeur féminin et un pianiste dont le rôle est très important. Le chant coule en un certain récitatif mélodique, en accord avec l'emploi de la «mélodie parlante» chère à Janacek. Les atmosphères, les situations des personnages et leurs sentiments, l'aspect âpre et dramatique de l'oeuvre, tout ceci est bien mis en relief. Une présentation intéressante, nouveau maillon que l'on peut ajouter à la chaine des Lieder ou des opéras.

- **«LA GUITARE FRANCAISE AU 16e SIECLE» oeuvres d'Adrien LE ROY, Grégoire BRAYSSING, Simon GORLIER, Guillaume MORLAYE.**
  Betho Davezac, Guitare
  Jean-Claude Orliac, Chant
  ERATO Collection «Musiques Anciennes» C.N.R.S. STU. 71334

Voici gravées une série d'oeuvres sortant de notre ordinaire. Saluons cet ensemble d'enregistrements réalisés en collaboration par **Erato et le C.N.R.S.**, publiés dans la Collection «**Musiques anciennes**» placés nous affirme-t-on, dans le cadre de «l'année du Patrimoine» et consacrés à la «Guitare française du 16e siècle». N'étant pas spécialiste de cet instrument, j'ai donc été agréablement surprise par les poètes signées non seulement par Adrian Le Roy et Guillaume Morlaye (surtout célèbres comme imprimeurs) mais aussi par Grégoire Brayzzing et Simon Gorbier dont j'ignorais l'existence...

Au 16e siècle se développe toute une littérature consacrée aux instruments à cordes pincées tels que le **luth**, la **vihuela, la mandore, le cistre ou la guitare**. Les documents iconographiques n'abondent-ils pas en ce sens ? mais, petit à petit, la guitare supplantera tous les autres. Vers 1540, un auteur affirme : «Depuis 12 ou 15 ans tous le monde s'est mis à guiterner». Ronsard, lui aussi, avoue : «Sitôt levé, ma guiterre je touche...»

Par un souci méritoire de vérité et par des recherches intensives les interprètes de ce disque, le guitariste **Betho Davezac, le ténor Jean-Claude Orliac et la présentatrice Hélène Charnassé** se sont acharnés à retrouver, à travers les chants d'amour et les danses présentés, la technique et le style de l'époque dont les subtilités «mignardes« (comme on disait alors) et l'ornementation poussée parfois à l'extrême nous déconcertent quelque peu. Ce disque est le résultat d'un effort louable... mais pourquoi ne pas écrire le texte des chansons ? notre plaisir en eût été, certes, décuplé !...

EXAMENS ET CONCOURS

Au B.O. Note de service nº 80-542 du 29 décembre 1980 - B.O. nº 1 (8-1-81)

Epreuves écrites du baccalauréat de l'enseignement du second degré à partir de 1981 - choix des sujets.

Option A6 - Education musicale - Epreuve écrite

b) Analyse harmonique d'un court fragment musical.

Un texte musical d'une trentaine de mesures, simple d'écriture et présenté sur deux portées (clé de sol et clé de fa) sera remis à chaque candidat. En accord avec le programme de la classe terminale, les questions porteront sur l'écriture harmonique de l'œuvre (tonalité, modulation, cadences, accords, etc...).

Options A6 - Education musicale - Travaux pratiques

1) Interrogation portant sur la culture musicale du candidat après audition d'un fragment d'œuvre. Cette partie de l'épreuve doit permettre à l'examinateur d'apprécier les capacités d'écoute du candidat et de s'assurer de ses connaissances quant à l'histoire générale de la musique.

A partir de l'audition, sans partition, d'un fragment d'œuvre musicale (d'une durée approximative de 2 ou 3 minutes), le candidat, après quelques instants de réflexion s'il le désire, fera un commentaire au cours duquel il apportera des précisions concernant la date, le genre, le caractère, la structure, les divers éléments de style (inspiration mélodique, caractéristiques rythmiques, écriture harmonique, instrumentation, etc.) du passage écouté. Il s'efforcera de situer cet extrait dans l'œuvre.

Le contrôle des connaissances portera sur les grandes lignes de l'histoire de la musique, l'évolution des formes musicales, les principaux styles, etc... Il convient d'éviter les problèmes d'esthétique trop complexes et les questions qui exigent une vaste érudition.

2) Choix du candidat :

— déchiffrage d'un exercice de solfège écrit en clés de sol et de fa. Le candidat devra faire preuve non seulement d'un certain entraînement à la lecture vocale, mais aussi — et surtout — de qualités musicales.

Il sera accompagné au piano : le chef de centre devra obligatoirement prévoir un accompagnateur pour cette épreuve. Le texte remis au candidat comportera l'exercice de solfège et son accompagnement.

— ou exécution d'une œuvre instrumentale ... (sans changement).

BACCALAUREAT A6

— Epreuves 1980 —

Le commentaire musical ET l'analyse harmonique sont obligatoires

A. COMMENTAIRE D'UNE OEUVRE MUSICALE

(sur 10 points)

R. Wagner, Tristan et Isolde, Mort d'Isolde. Partition d'orchestre in-16 (Editions Heugel, p. 20 à 49).

1º Relevez les principaux motifs de ce morceau en indiquant leurs caractéristiques.

2º Indiquez les différentes sections de cet air (précisez le numéro de la mesure). Justifiez votre réponse.

3º Quels sont les moyens expressifs utilisés par Wagner dans ce passage ?

4º En vous appuyant sur des extraits d'ouvrages lyriques du XIXème siècle et, plus particulièrement, sur cet air, montrez l'évolution de l'opéra pendant cette période.

B. ANALYSE HARMONIQUE

(sur 10 points)

Grieg, Vaterländisches Lied (Editions Peters nº 1269) extrait des «Pièces lyriques ».

1º Quel est le ton du morceau ?

2º Relevez les modulations et emprunts contenus dans cette page, en précisant le numéro de la mesure et du temps dans chacun des cas.

3º Comparez les deux cadences concluant les phrases aux mesures 16 et 20.

4º Dans la mesure 9 :

a. Indiquez la nature, l'état et le chiffrage du premier accord;
b. Comparez ce premier accord avec celui du troisième temps;
c. Comment s'effectue le passage de l'accord du premier temps à celui du troisième temps ?
d. Comparez l'accord analysé en *a* avec tout le premier temps de la mesure 10.

5º Nature, état et chiffrage des accords suivants :

a. Mesure 12, 1er temps;
b. Mesure 17, 3e temps.

Vaterländisches Lied.

Chant national. — National song.

Maestoso.

8.

AVIS DE CONCOURS

- **ECOLE NATIONALE LOUIS LUMIERE**

Concours d'entrée, accessible aux titulaires du Baccalauréat. **Section : Son**
Inscription entre le 15 janvier et le 15 mars. Le concours a lieu à PARIS fin Avril.
Direction et Administration : 8, rue Rollin 75005 PARIS. Tél. : 329 01-70.
Dans l'Education Musicale n° de Mars 1981 figureront les épreuves du concours d'entrée 1980.

- **Ville d'Aix-en-Provence - Conservatoire Darius Milhaud.**

Un poste de professeur d'écriture et analyse (temps complet de 16 heures) est à pourvoir dès maintenant ou, au plus tard, pour la prochaine rentrée scolaire d'octobre 1981.

COMMUNIQUE

au B.O.
Arrêté du 8 janvier 1981.
— Répartition, par discipline, des candidats qui pourront être admis aux concours ouverts en 1981 pour le recrutement de professeurs agrégés.
Education musicale et chant choral 28

— Répartition, par discipline, des candidats qui pourront être admis aux concours ouverts en 1981 pour le recrutement de professeurs stagiaires dans les centres pédagogiques régionaux.
Section I - Education musicale et chant choral 140

UN HOMMAGE MUSICAL A DENIS JOLY

Les amis du Maître Denis JOLY, qui fut de 1935 à 1976 Directeur du Conservatoire de Nîmes, puis de celui de Saint-Etienne, se sont groupés et accordés pour honorer la mémoire de ce musicien trop modeste, mais supérieurement doué, discrètement décédé à Saint-Etienne le 21 décembre 1979.

En conséquence, le 11 décembre dernier, un beau concert fut donné Salle Gédalge, au Conservatoire de St-Etienne, par les professeurs de cet établissement. Le programme comportait douze oeuvres du Maître, dont cinq en première audition. Francis-Paul DEMILLAC, le successeur et l'ancien condisciple de Denis JOLY au Conservatoire National de Musique et de Déclamation de Paris pendant les années 1930 à 1934 assurait la présentation du concert.

On ne peut penser sans mélancolie à ce musicien de race qui fut presque ignoré des milieux musicaux de la Capitale, du jour où il partit vers une province lointaine pour y faire rayonner la musique et y susciter des vocations. C'est de lui qu'Olivier MESSIAEN écrivait : « C'était un merveilleux musicien, un de ces rares artistes qui aiment vraiment la musique et sont doués d'une parfaite audition intérieure ». C'était, de plus, un collègue courtois, généreux, modeste et parfois plein d'humour, qui ne laisse que des amis.

Francis-Paul DEMILLAC.

INFORMATIONS DIVERSES

- **BAYREUTH 7.VIII. – 28. VIII 1981**

31ème Rencontres Internationales du Festival de Bayreuth destinées à la Jeunesse : Conditions de participation.

Pour participer à ces Rencontres les jeunes gens et les jeunes filles doivent être âgés de 18 à 25 ans; s'ils sont étudiants, au-delà de cette limite cd'âge, ils devront joindre à leur bulletin d'inscription une attestation délivrée par leur établissement.

Montant des droits : Droits d'inscription : DM 35.–. Droits de participation : DM 250.–.

Cette somme comprend l'assistance aux cercles d'études et aux séminaires, le logement dans les dortoirs, le petit déjeuner, le repas de midi et l'entrée gratuite à toutes les séances organisées dans le cadre des Rencontres. – Assurance : maladie, accidents et responsabilité civile DM 9.–. Billets pour le Festival à DM 10. – (des places à visibilité limitée), 23.-, 28,- 45,- 54,-.

Pour tous renseignements ou Inscriptions : Ecrire à : **Direction des Rencontres Internationales** D. 8580 BAYREUTH R.F.A.. Postfach 2603.

- **Festival International du Son 1981**

Dans le cadre du FESTIVAL INTERNATIONAL DU SON, qui se tiendra à Paris, du 11 au 15 MARS 1981 au Palais des Congrès, C.I.P. Porte Maillot, seront organisées comme chaque année, des Journées d'Etudes, qui se dérouleront du 9 au 15 MARS (inclus), chaque jour de 10 h. 15 à 12 h. 30.

Des communications y seront présentées dans une vue prospective, par des personnalités françaises et étrangères appartenant à l'Université, à des organismes de Recherche ou de Radiodiffusion et à la profession. Elles traiteront des problèmes d'actualité se rapportant à l'acoustique, l'électroacoustique, la physioacoustique, la psychoacoustique, la musicologie, l'informatique appliquée.

- **CENTRE D'ETUDES GREGORIENNES**

Dans le cadre des stages grégoriens d'initiation ou de recyclage, spécialement destinés aux musiciens et musicologues, le Centre organise pour la cinquième fois une **Semaine de cours du soir de Chant Grégorien.**

Ces cours auront lieu du LUNDI 23 Février au VENDREDI 27 inclus, de 19 h. à 20 h. 30, à Paris, 3, rue de la Source - 75016ème. Ils seront donnés par : Dom Jacques HOURLIER, de l'atelier paléographique de Solesmes,
Mme M.N. COLETTE, musicologue, chef de travaux à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes.

Tous renseignements et inscriptions au Secrétariat de la Semaine Grégorienne, 3, rue de la Source 75016 PARIS.

- **FEDERATION DES OEUVRES LAIQUES**

12, rue de la Victoire 75009 Paris. Stage à l'intention des enseignants et des animateurs « Recherches Sonores et Expression musicale ». Vacances de printemps 1981 (du 13 au 17 avril inclus). Ardèche (près de Vals les Bains).

Animateur : Philippe Boivin - professeur certifié d'Education Musicale.

Objectifs du stage : participer à une démarche de création collective et pour cela affiner l'écoute individuelle et en mesurer les conséquences au niveau d'un groupe.

Modalités d'inscription : Fiche d'inscription à demander à la Fédération des Oeuvres Laïques de Paris - service des stages - 12, rue de la Victoire 75441 Paris Cedex 09. Tél. 526 12 30.

• **STAGES 81 - Direction de Choeur**

animés par Philippe Caillard, Stéphane Caillat et Jacques Fombonne, conseillers techniques et pédagogiques à la Jeunesse et aux sports. 7 au 15 février à Chatenay-Malabry (Hauts-de-Seine). 1er et 2e degrés. 21 février au 1er Mars à Voiron (Isère). 1er et 2e degrés.
Renseignements : Philippe Caillard, 50, rue de la Fontaine au Roy, F - 75011 Paris.

• **NICE M.A.N.C.A. - Musiques Actuelles Nice-Côte-d'Azur**

se déroulera à NICE du 26 février au 15 mars.
Après une prospection de la musique italienne et de la musique grecque, les M.A.N.C.A. 81 se consacreront à la MUSIQUE ESPAGNOLE.
Informations : MAIRIE 06037 NICE CEDEX.

• **TARBES**

A l'ECOLE NATIONALE DE MUSIQUE DE TARBES 6-11 avril 1981 Atelier de Musique ancienne avec Philippe MATHANEL — technique instrumentale — musique d'ensemble — ornementation.
30 mars - 11 avril 1981 Stage de facture de clavecin avec Michel CRINON et Didier BUCHERRE — montage de kits — séances audio-visuelles sur la facture et la décoration — panorama d'ensemble de travail d'assemblage et de finition.
Renseignements et inscriptions : E.N.M., 19, Cours Gambetta 65000 TARBES.

• **U.F.A.M.**

L'U.F.A.M. que préside Mme Raymonde ROULLET organise du 19 au 22 Mai 1981 un concours international de musique de chambre dont la présidence a été confiée à M. Jacques Chailley. Les épreuves finales publiques se dérouleront salle Gaveau et de nombreux prix ont été annoncés. Pour tous renseignements, s'adresser à Mme G. de BAYSER, Brétigny s/ Oise, 60400 Noyon. Tél. 16 (4) 443 01-12.

• **CENTRE MEDICO-PSYCHO-PEDAGOGIQUE DE LA NIEVRE**

Exposition-Animation-Rencontre sur le thème LA CONQUETE DU MONDE SONORE ASPECTS EDUCATIFS ET THERAPEUTIQUES Vendredi 6 (a.m.) - samedi 7 - dimanche 8 (a.m.) MARS 81 au C.M.P.P. de la Nièvre, 10, Impasse des Ursulines 58000 NEVERS.

• **ENSEMBLE VOCAL ET INSTRUMENTAL DU MARAIS**

(affilié à l'A.R.E.M.I.F.) Chef de chœur : F. LEGEE. L'Ensemble vocal recherche altos et basses, de préférence bons lecteurs. Concerts prévus entre Avril et Juin à Paris et en province.
Programme : — BACH : Cantate N° 4, Motets à capella . . . .
— Renaissance Anglaise et Italienne.
Répétitions : Un week-end par mois + une répétition le Mardi.
Renseignements : F. LEGEE : (8) 340 42-64
B. DEVAUX : (540 45-63.

• **LES CONCERTS DE MIDI**

Dans l'Amphithéâtre Richelieu de la Sorbonne 75005 PARIS tous les vendredis de 12 h. 30 à 13 h. 30.
— Vendredi 20 février 1981 à 12 h. 30 : Musique pour 2 violons Jean MOUILLERE et Jean-Pierre SABOURET — BARTOK - MOZART - PROKOFIEV.
— Vendredi 27 février 1981 à 12 h. 30 : Monique MERCIER, Piano, Marianne BEHRENDT, Violon — HAENDEL - BEETHOVEN - G. FAURE.
Renseignements : Francine MONSY-FRANZ, Secrétaire Générale, 3, rue Michelet 75006 PARIS. Tél. : 325 19-74.

- **EGLISE LUTHERIENNE DE LA VILLETTE**, 55, rue Manin 75019 Paris.

Un concert spirituel sera donné en l'église luthérienne de La Vilette de Dimanche 1er Mars 1981 à 15 h. 30 avec la participation du CHOEUR ORPHEE (Dir. François Vellard) et de MICHEL PINTE (organiste).
Oeuvres de J. Arcadelt, J.-S. Bach, M. Boulnois, D. Buxtehude, A. Desenclos, G. Fauré, C. Festa, Z. Kodaly, R. de Lassus, F. Poulenc, M. Praetorius, H. Schutz, T.-L. de Victoria, L. Vierne et Ch.-M. Widor. Entrée Libre.

- **LE CEP**

Communauté Chrétienne Universitaire, 20, rue de la Sorbonne 75005 Paris organise pour son financement un concert d'orgue avec André ISOIR, en l'Eglise Saint-Germain-des-Prés, le jeudi 19 mars 1981, à 21 heures.
Au programme : BACH, MOZART, BUXTEHUDE, GRIGNY, FRANCK.

- **ASSOCIATION CULTURELLE Elisabeth HAVARD de la MONTAGNE**

58, rue Jean Mermoz 95230 Soisy-sous-Montmorency Jeudi 26 mars 1981 à 20 h. 30 : Eglise de la Madeleine, organisé par l'Association ELISABETH HAVARD DE LA MONTAGNE - **HOMMAGE A MARCEL DUPRE** pour le 10ème anniversaire de sa mort « Le Chemin de la Croix », aux grandes orgues : Rolande FALCINELLI avec la participation de Monica BOUCHEIX.

- **INSTITUT DE MUSICOLOGIE - STRASBOURG**
22, rue Descartes 67084 Strasbourg.

21èmes JOURNEES DE CHANT CHORAL - 16 mars au 1er Avril 1981.
Dimanche 15 mars - 20 h. 30 - Salle du Conservatoire DEBUSSY, RAVEL, MIGOT (1), HINDEMITH, POULENC Psallette de Lorraine, dir. Pierre C a o.
Mardi 17 mars - 20 h. 30 - Salle Pasteur - Quatuors vocaux, chœurs et motets de HAYDN, SCHUMANN, BRAHMS, BRUCKNER. Chorale des Universités de Strasbourg, dir. Jean-Luc R o t h avec le concours d'un Quatuor vocal.
Vendredi 20 mars - 20 h. 30 - Salle du Conservatoire SCHUBERT, **Die Winterreise** Günther Massenkeil, baryton - Monica Hofmann, piano présentation par Serge Gut.
Jeudi 26 mars - 20 h. 30 - Palais des Fêtes CHAUSSON, **Hymne védique / Poème** - ROUSSEL, **Psaume 80** Devy Erlith, violon - Philip Doghan, ténor. Chorale des Etudiants d'Education musicale. Orchestre des Elèves du C.N.R., directeur Jean-Sébastien B é r e a u.
Dimanche 29 mars - 20 h. 30 - Eglise St-Pierre-le-Jeune AUTOUR DES BACH (motets et sonates). Choeur Madrigal des Universités de Strasbourg, dir. Jean-Paul von Eller avec le concours d'Odile Meyer-Siat, violon et de Marc Schaefer, orgue.
Mercredi 1er avril - 20 h. 30 - Palais des Fêtes. MUSIQUES DE CIRCONSTANCE. Josquin des Prés, Costeley, Purcell, J.S. Bach (Cantates 169 et 196) Ensemble Vocal Universitaire de Strasbourg - Arlette Steyer, soprano. Orchestre de Chambre Albert Schweitzer. dir. Erwin L i s t.
(1) 5 Chœurs a capella sur des poèmes du compositeur (1960) 1ère audition intégrale.

La Revue l'EDUCATION MUSICALE propose les analyses d'œuvres musicales dont liste ci-dessous

Nº 252	BRAHMS : Sonate en Fa mineur op. 120, nº 1, Clarinette et piano SCHMITT : Psaume 47, op. 38 VARESE : : Hyperprism	F. 12.–
Nº 261	FRANCOIS COUPERIN LE GRAND - QUATRIEME LIVRE DE CLAVECIN 20ème ordre, par René KOPFF	F. 10,–
Nº 262	A. KHATCHATURIAN « GAYANEH », par A.M. POZZO DI BORGO	F. 10,–
Nº 262	**(Supplément)** J.S. BACH : Prélude et Fugue Nº 1 - UT MAJEUR (Clavecin bien tempéré) 1er livre L.V. BEETHOVEN - Ouverture de Coriolan A. HONEGGER - Cantate de Noël	F. 15.–
Nº 266	LES CATHEDRALES Prélude symphonique (1916) de Gabriel PIERNE, par J. MAILLARD	F. 10,–
Nº 267	ANTON DVORAK - La Symphonie du Nouveau Monde, par A.M. POZZO DI BORGO	F. 10,–
Nº 273	«L'ENFANT ET LES SORTILEGES» de Maurice RAVEL par M. A. GOLEA	F. 10,–

A commander : aux Editions E.G.P., 9, rue Coëtlogon - 75006 PARIS - CCP 369-70 R PARIS établi au nom de E.G.P.

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement, 3 volets).
En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

Le disque contenant les interprétations des trois œuvres imposées à la session 1981 est un disque PATHE MARCONI, VOIX DE SON MAITRE, C 053.73.035. (Se le procurer chez un disquaire).

COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE : Nº 58.972

ESSAI POUR SERVIR A LA COMPREHENSION D'UN CHEF - D'OEUVRE :

L'ANNEAU DU NIBELUNG
DE RICHARD WAGNER

par PAUL-ANDRE GAILLARD
Professeur au Conservatoire
Chef de l'orchestre des choeurs
au Grand Théâtre de Genève

- Situation de la «Tétralogie» dans l'œuvre et la vie de Richard Wagner
- Les sources utilisées par Wagner pour l'élaboration de son œuvre
- Le rôle du chœur dans l'œuvre de Richard Wagner
- L'«Or du Rhin», genèse et réalisation
- «Walhall»
- Totalité esthétique et «Gesamtkunstwerk»
- La métabole au service du drame dans l'œuvre de Richard Wagner
- Forme symphonique de la «Walkyrie»
- Situation de la «Walkyrie» au sein de la »Tétralogie»
- Genèse de Siegfried
- L'interruption
- Du «merveilleux» dans l'œuvre de Richard Wagner
- La «Mort de Siegfried»
- Réalisation du «Crépuscule des dieux»
- Résonances d'un immortel chef-d'œuvre

Prix de vente : F. 55,00

Pour toute commande prière d'envoyer un chèque bancaire ou un virement postal au nom des Editions E.G.P., 9, rue Coëtlogon 75006 PARIS CCP 97-15 PARIS

VENISE

Sa musique, son théatre, ses fêtes.

Quand je cherche un mot
pour remplacer celui de musique,
je ne trouve jamais que Venise

NIETZSCHE

SOMMAIRE

TEXTES CHOISIS ET COMMENTES

F. 55

Pour toute commande prière d'envoyer un chèque bancaire ou un virement postal
au nom des Editions E.G.P., 9, rue Coëtlogon 75006 PARIS   CCP 97-15 PARIS